L'ECRAN FANTASTIQUE

3

TRIMESTRIEL
17 F

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION - NOUVELLE SÉRIE



- Les effets spéciaux de "La Guerre des étoiles"
- L'univers fantastique d'Erle C. Kenton
- L'invasion des profanateurs de sépulture
- Hommage à Bernard Herrmann

DES NOUVEAUTÉS FANTASTIQUES...



L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels • 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan, 75008 Paris

Directeur-Rédacteur en chef : ALAIN SCHLOCKOFF

Secrétaire de Rédaction : Dominique Abonyi

Comité de Rédaction : Dominique Abonyi, Jean-Pierre Andrevon, Pierre Gires, Jacques Goimard, Frédéric Grosjean, David Overbey, François Rivière, Alain Schlockoff.

Correspondants à l'étranger : Alan Dodd, David Pirie (Grande-Bretagne), Luis Gasca (Espagne), Horacio Higuchi (Brésil), Danny De Laet (Belgique).

Collaborateurs : Bertrand Borie, Marc Duveau, Alain Gauthier, Francis Lacassin, Marianne Leconte, Jacques Lourcelle, Jean-Marc Lofficier, Evelyne Lowins, Jean-Claude Michel, Jean Roy, Robert Schlockoff, Paul-Louis Thirard, Joëlle Wintrebert.

Ont également collaboré au numéro : Eric Escofier, Michel Saignes, Salvador Sainz, Jean-François Tarnowski.

Maquette : Pierre Chapelot.

Illustrations : Nous remercions pour leur collaboration à l'illustration de ce numéro MM. Marc Barbarit, Roger Dagieu, Daniel Bouteiller, Jean-Claude Michel, et Yves Bérard, ainsi que les firmes : A.I.P., Artistes Associés, Cinécran, Cinémas Associés, Columbia Pictures, Cinema International Corporation, C.F.D.C., C.A.A., Dimension Pictures, Emi, Eurocitel, Fox, F.F.C.M., Manson, M.G.M., Parafrance, Paramount, Rank, Toei, Universal, Vanguard, Warner Bros, Walt Disney et la Cinémathèque Universitaire.

Rédaction : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Élysées, 75008 Paris
Tél. : 225-75-68

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées, 17, rue de Marignan, 75008 Paris
Tarifs : 4 numéros : 50 F (étranger : 55 F)

Commission paritaire n° 55.957



***numéro* 3**

1re de couverture :
« L'Hérétique : l'Exorciste II ».
4e de couverture :
« Le Spectre de Frankenstein »
« La Maison de Frankenstein ».

GORDON HESSLER

Événement remarquable s'il s'en fut : les studios de la Victorine à Nice — sous la direction de Philippe Guilhem — vont mettre en chantier une série de films fantastiques et de science-fiction à gros budgets. Voilà qui va sans doute permettre d'ouvrir des horizons à l'industrie cinématographique de notre pays. La série sera inaugurée par **Starlock**, actuellement en tournage, et réalisé par Gordon Hessler, lequel s'est depuis longtemps signalé à l'attention des amateurs de fantastique par des films particulièrement intéressants et originaux, pour la plupart tournés en Angleterre, tels **Lâchez les monstres!**, qui témoignait déjà en 1969 d'un véritable effort de renouvellement du cinéma d'épouvante anglais.

Principaux films

1961 **Catacombs**
1969 **The Oblong Box**
(Le Cercueil vivant)
Scream and Scream Again
(Lâchez les Monstres!)
1970 **Cry of the Banshee**
1971 **Murders in the Rue Morgue**
1973 **The Golden Voyage of Sinbad**
(Le Fantastique Voyage de Sinbad)
1977 **Starlock** (en tournage)

► L'Écran Fantastique : Parlez-nous de vos débuts...

► Gordon Hessler : Je suis né en Allemagne, mais je suis Danois par mon père. J'ai reçu une éducation anglaise, puis c'est aux U.S.A. que j'ai commencé à réaliser des films, principalement des documentaires, vers 1958. J'ai surtout travaillé pour la télévision et en particulier pour Alfred Hitchcock, dans sa série de films TV. Je n'avais jamais tourné pour le cinéma, quand quelqu'un m'a offert de faire un film si je trouvais un scénario; aussi en ai-je pris un qu'Hitchcock avait refusé pour sa série. Il a été accepté, et c'est la Fox qui l'a produit. Le tournage a duré trois semaines, aux studios Shepperton, pour 100000 $, peut-être même moins. C'était en 1961, et c'était mon premier long métrage, **Catacombs**. Je me suis ensuite « spécialisé » dans le fantastique, car je pense que c'est la meilleure occasion d'utiliser toutes les ressources du cinéma : en faisant aller et venir les gens sur la Lune, par exemple; tout est possible et tout est réalisable. Mais je ne veux pas prétendre ne faire que des films fantastiques ou de science-fiction. J'en ai tourné quelques-uns, mais je ne suis pas un expert... Enfin, j'étais sous contrat avec l'A.I.P. pour 4 films, lorsque Milton Subotsky, le producteur, leur a apporté un projet pour lequel j'étais prêt à travailler. C'était **Lâchez les Monstres!** Le livre d'origine était assez mauvais, mais comportait d'intéressantes idées visuelles, et le scénariste, Christopher Wicking, a fait un excellent travail en offrant plus que ce que proposait le roman. C'est lui qui a eu l'idée du thème et a travaillé sur le scénario à partir de ce seul thème pour en faire quelque chose d'unique. Il a été formidable! Il a eu beaucoup d'idées et je crois que c'est en grande partie à lui que l'on doit le succès du film. Il est sorti tel que nous l'avons fait. En revanche, j'ai fait par la suite d'autres films qui ont été montés et découpés sans moi. C'est le cas, par exemple, de **Murders in the Rue Morgue**. Le montage est très différent de ce que je voulais faire. Ce n'est plus un film de moi. Il m'a semblé que, dans le domaine du fantastique, il aurait pu être le meilleur que j'aie réalisé, mais ce n'était pas vraiment le genre de film que voulait faire l'A.I.P. Ils produisaient des films d'épouvante de facture très classique, et, comme je vous l'ai dit, ils ont complètement transformé le montage, car, alors même qu'ils avaient aimé le film, ils voulaient le faire rentrer dans le moule de l'épouvante classique. En conséquence, le film ne tient plus debout, la fin ayant été totalement transformée et je n'y comprends plus rien moi-même! L'actuelle version est très décevante, en dépit de certaines idées particulières et d'éléments visuels très bizarres...

► Votre troisième film fantastique a été *Cry of the Banshee*, inédit en


« Lâchez les Monstres! ».

France, le précédent ayant été montré au Festival du Film Fantastique de Paris...

► Eh bien, au départ, le projet était un vrai désastre. C'était le dernier des films que j'avais à réaliser pour remplir mon contrat. On nous a donné un script que nous ne pouvions modifier qu'en partie. Le scénario du film était totalement dépourvu d'idées... **Cry of the Banshee**, et c'est assez intéressant, bénéficiait d'une magnifique partition musicale due à un compositeur anglais, Les Baxter, qui a sans doute donné à l'œuvre la substance qui lui faisait défaut. Le film était banal, sans aucune originalité. Lors de sa sortie aux U.S.A., il a été amputé de cette partition musicale, qui a été transformée. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le film s'en est lourdement ressenti...

► Les acteurs des trois films pour l'A.I.P. vous étaient-ils entièrement imposés?

► Quand j'ai fait ces films, j'ai dû prendre Vincent Price, parce qu'il était sous contrat avec l'A.I.P. C'était automatique. Pour les autres acteurs, nous avions, comme avec n'importe quel distributeur, une liste de noms parmi lesquels nous pouvions choisir les acteurs que nous voulions garder ou supprimer. Nous n'avons jamais eu de réels problèmes dans la distribution; ils sont très gentils, très coopératifs, et m'ont laissé de nombreuses initiatives.

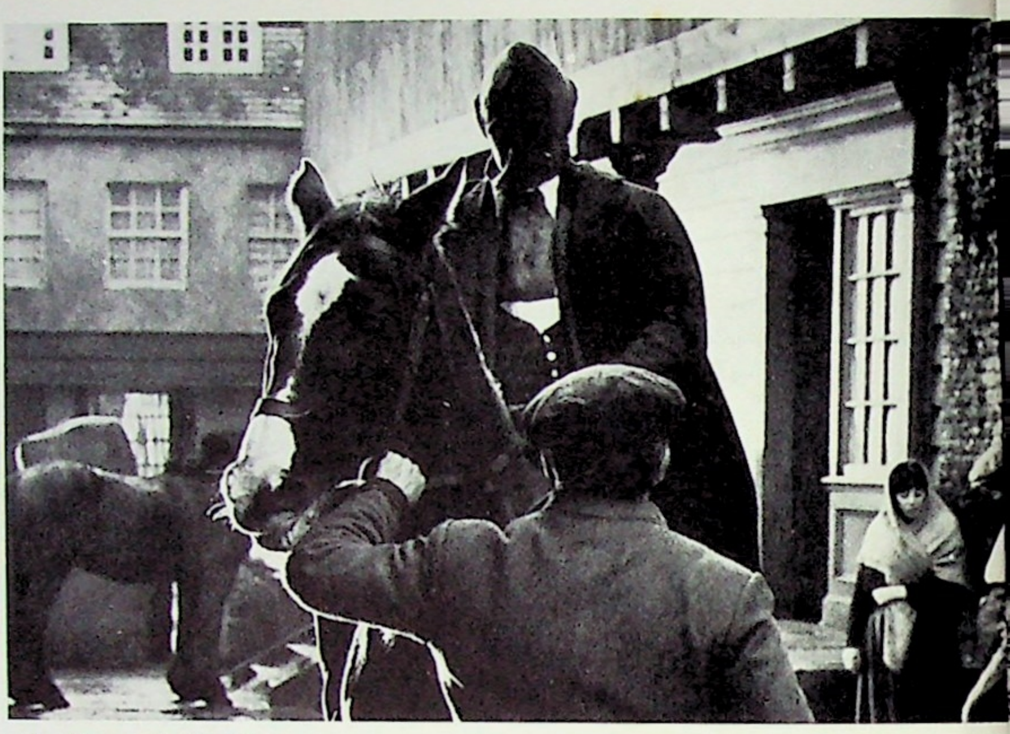
► Quels ont été vos rapports de travail avec Vincent Price?

► Price a une énorme personnalité et j'ai eu beaucoup de plaisir à le rencontrer. Il est l'une des rares personnes altruistes de ce milieu, et c'est également un personnage fascinant. Il aime énormément les films d'épouvante dans lesquels il accepte très souvent de jouer, et il croit vraiment aux personnages qu'il interprète. C'est ainsi que les gens l'accusent d'être trop dur, ce qui est faux. C'est un très bon acteur au registre extrêmement varié, qui a joué dans d'excellents films.

► Comment s'est passé, pour *Le Fantastique Voyage de Sinbad,* la collaboration avec Harryhausen?

► Il a été admirable. C'est un homme merveilleux qui a toujours été l'un des plus grands spécialistes d'effets spéciaux, dont il a une énorme connaissance. C'est aussi un homme charmant. Il vit à Londres, bien qu'il soit Américain, dans un monde bien à lui, mi-edwardien, mi-victorien. C'est à lui que nous devons le film. Le problème majeur, dans ce genre de production, c'est que lorsqu'on filme les scènes d'effets spéciaux, aucun acteur ne voit les monstres avec lesquels il combat. Quand Sinbad se bat contre la déesse Shivah à six bras, par exemple, il a fallu un mannequin pour que les acteurs puissent faire semblant de fixer la créature qu'ils ne pouvaient voir. Quelqu'un leur a appris à se concen-

trer et à faire comme s'ils se battaient réellement contre des monstres. C'est très difficile, parce que ça a toutes les chances, soit de n'être pas assez réaliste, soit de l'être trop. En général, ça ne l'est pas assez parce que les acteurs ont du mal à imaginer qu'ils affrontent des monstres. Et ce n'est que l'un des problèmes! On peut aussi risquer d'être trop statique avec sa caméra, car lorsqu'on filme, par exemple, un combat à l'épée avec deux acteurs luttant contre la créature, on voit ensuite quatrè bras sur l'écran et il faut respecter un minutage d'une précision absolue. On filme la scène en noir et blanc quatre ou cinq fois, puis on retire les acteurs de l'écran. On rajoute la couleur en refilmant fixement. Enfin, les acteurs jouent à nouveau mais cette fois-ci sans leurs épées. Lorsque c'est fini, on filme les monstres en studio des semaines plus tard. Un des problèmes consiste à garder une certaine fixité à la caméra. Mais, quelles que soient les difficultés d'un tel tournage, je recommencerai sans hésiter à tourner avec Harryhausen!


« Le Cercueil vivant ».

► **Que pensez-vous du scénario?**

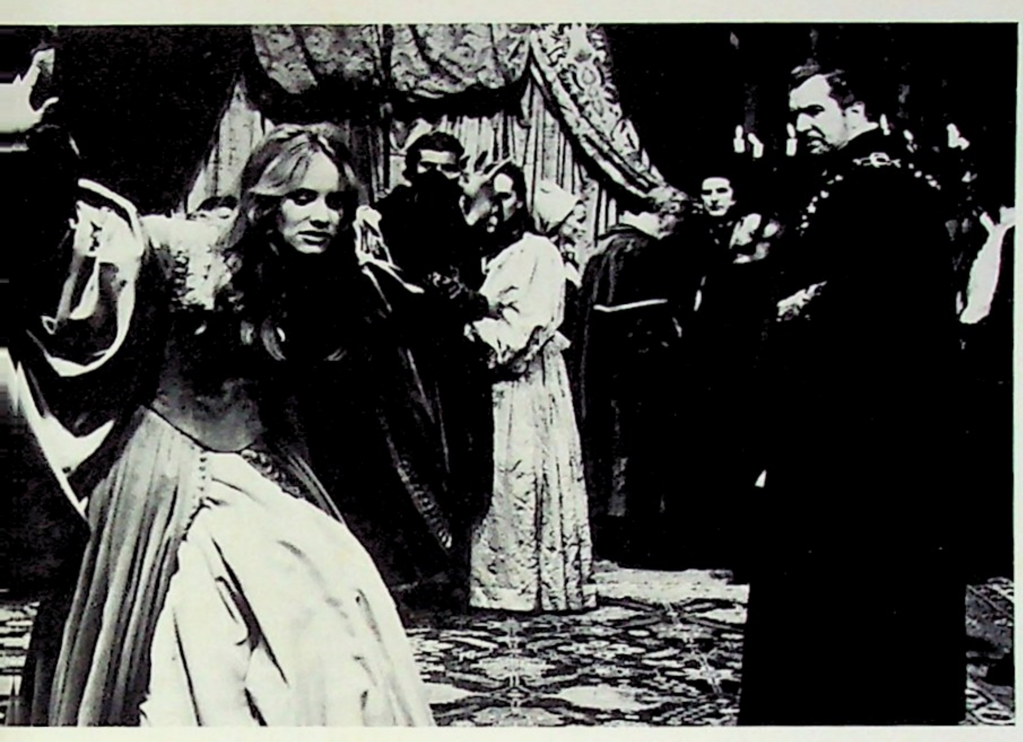
► Il m'a semblé assez désuet. Le script aurait pu être plus moderne... Mais là encore, le film a été fait pour la Columbia et il ne nous était pas permis de trop toucher à l'histoire. On avait déjà changé pas mal de choses et cela aurait pu provoquer l'annulation du film, qui était le seul sur lequel j'aie travaillé pour la Columbia. Mais il m'a toujours semblé que ce genre de film devrait de nos jours laisser une plus grande place à l'imagination. Le fait de montrer des monstres ne suffit pas à créer un climat fantastique.

► ***House of Dracula's Daughter*, annoncé voici cinq ans dans la presse américaine, a-t-il été tourné?**

► Non, je n'ai pas fait ce film. On m'a attribué plusieurs films que je n'ai jamais réalisés. Il arrive que mon nom soit cité dans « Variety »[1] pour des films que je n'ai jamais faits, dont il n'a jamais été question.

► **Avez-vous voulu changer de style avec *Starlock*, le nouveau film que vous préparez actuellement aux studios de la Victorine?**

► Je pense que tous les films d'épouvante, style Hammer, sont finis, appartiennent au passé, car le film fantastique se dirige maintenant vers de nouveaux domaines, et il nous faut faire travailler nos cervelles pour trouver de nouvelles voies dans ce genre. Il y aura beaucoup d'épouvante dans **Starlock**, mais de l'épouvante inhabituelle, pas celle que procurent, par exemple, des monstres géants : c'est quelque chose de très nouveau, de très particulier — l'horreur « cérébrale », qui est, à mon avis, beaucoup plus intéressante. Le style de **Starlock** se modifie constamment[2], mais une chose demeurera : c'est que le film comporte un grand nombre d'effets spéciaux, comme dans **La Guerre des étoiles**, encore que l'histoire soit totalement différente. Tout reposera essentiellement sur les trucages mais nous nous attacherons beaucoup au scénario qui est le cœur du problème actuellement, pour en faire quelque chose de nouveau. Dans **Star Wars**, il n'y a aucune espèce de rapports entre les personnages : il n'y a qu'une *action*, qui conduit le film jusqu'à son dénouement. Cela dit, **Star Wars** est un excellent film, l'un des plus nouveaux réalisés dans cette décennie. Il ne connaîtra vraisemblablement jamais de critiques dythyrambiques, mais c'est une œuvre de qualité.
Nous aurons en main tous les éléments pour faire une histoire absolu-



« Cry of the Banshee » (inédit en France).

ment incroyable, qui emmènera le spectateur dans l'espace. Nous sommes limités financièrement, aussi nous bornerons-nous surtout à faire beaucoup d'effets de science-fiction sur Terre, ce qui revient moins cher à filmer.

▶ ***Starlock* présente une parenté de titre avec *Star Wars*...?**

▶ C'est un titre de travail, ce ne sera peut-être pas le titre définitif du film. Il me plaît car c'est de la fantasy-fiction et il rappelle les comics de S.-F. pour enfants. D'ailleurs, Starlock et Warlock[3] sont des noms communs. Donc — tant pis pour **Star Wars** — le titre est composé de « Star » pour les étoiles et de « Lock », qui veut dire en quelque sorte « méchant ».

▶ **Participez-vous au scénario du film?**

▶ Bien sûr. Léon Griffith écrit le film, puis je fais des critiques sur son travail et nous nous mettons d'accord. C'est un film qui requiert une grande expérience technique qui fait un peu défaut à Léon. Aussi a-t-il besoin de nos conseils techniques.

▶ **Quel est le sujet de *Starlock*, si vous voulez bien nous le dévoiler?**

▶ Eh bien, à la base le film nous parle d'un jeune savant d'une université qui se livre à des travaux sur l'espace et les extra-terrestres. Il observe tout ce qu'il voit autour de lui, et rassemble des informations sur les O.V.N.I. Je ne peux pas vous révéler toute l'histoire, mais il se trouve qu'un engin spatial extra-terrestre s'écrase sur Terre et que l'un des passagers s'échappe avec une femme. Celle-ci entre en contact avec le savant — car lui seul est à même de croire les extra-terrestres — et lui parle d'un projet secret. C'est là que l'action commence sur Terre. On cherche l'autre créature étrangère malfaisante, qui veut établir sa domination sur la Terre, d'où une bataille destinée à endiguer l'invasion avant qu'il ne soit trop tard. Ce qui est surtout important, c'est qu'il y aura un grand nombre d'effets spéciaux, car de nombreuses choses bizarres interviennent. Nous emmenons le spectateur dans un autre monde.

La femme, qui vient d'une autre planète, et dont l'astronef s'est écrasé sur Terre, a la même apparence que nous. Elle est capitaine d'un commando spatial. Nous n'avons pas encore trouvé l'actrice pour l'interpréter. Il faudra que ce soit une inconnue. Nous souhaiterions qu'elle soit à la fois attrayante et mystérieuse, mais surtout une très, très bonne actrice, car elle aura un rôle difficile à jouer. Il lui faudra avant tout être énigmatique, et que rien ne puisse se deviner sur son visage. Elle vient d'une autre planète et n'a pas les mêmes réactions que nous...

▶ **C'est votre premier film réellement de science-fiction. Comment le voyez-vous? Y aura-t-il un message?**

▶ Oui, un message d'espoir. Mais je ne peux pas être plus précis car nous sommes en train de travailler sur le scénario. Nous ne sommes pas tout à fait d'accord à ce sujet!

En réalité, je ne crois pas vraiment aux « messages ». C'est une histoire basée sur la légende biblique de Ruth et Abel, et qui conte — heureusement — le triomphe du Bien sur le Mal, mais ça n'est pas là un bien grand message (rires).

Il s'agit au départ d'une extra-terrestre qui débarque sur Terre avec

1. Corporatif américain.

2. L'entretien avec Gordon Hessler a été réalisé alors que **Starlock** était en cours de production.

3. Warlock = sorcier, en anglais *(N.d.T.)*

des connaissances bien supérieures à celles des Terriens. Nous nous imaginons toujours que nous sommes les êtres supérieurs du système solaire, mais cette fille arrive sur Terre de la même façon que Cortez à Mexico, observant une civilisation en retard sur la sienne de 2 ou 3 milliers d'années. Et cette différence d'idéaux entre les gens rend l'intrigue passionnante. Le personnage malfaisant du film, Starlock — qui est aussi un extra-terrestre — veut conquérir à la manière de Cortez non pas la Terre, mais l'Univers tout entier. Aussi Starlock ressemble-t-il quelque peu à Christophe Colomb, lorsqu'il va en Espagne, montre l'Océan du doigt et déclare : « Regardez, de l'autre côté, il y a tout un autre continent, il y a de l'or et tout ce que vous pouvez désirer. » Aujourd'hui, il ne nous reste plus rien à découvrir et à conquérir. C'est alors que Starlock essaie de vendre son projet : il entre en contact avec des « sales types » pour monter une expédition dans l'espace et rien ne l'intéresse plus que d'atteindre son but diabolique : la Domination du Monde.
Nous arrivons cependant à un point précis où on ne peut plus dévoiler le scénario; il se passe quelque chose de très important. Enfin, l'histoire est très compliquée et abonde en coups de théâtre et en surprises. Je ne connais pas encore exactement le budget du film. Il tourne autour de 4 000 000 de dollars, ce qui peut sembler beaucoup, mais est en fait modeste. En tout cas, la moitié des investissements est française, et l'autre moitié américaine. C'est une coproduction franco-américaine et le développement des studios Victorine est pour une grande part dans l'élaboration du film.

Propos recueillis en octobre 77
par **ERIC ESCOFIER** ■
(Trad. : Robert Schlockoff)

UN STUDIO FANTASTIQUE : LA VICTORINE

Entretien avec Philippe Guilhem, *Président de laVictorine, et* Jean-Pierre Boegner, *responsable du développement du studio.*

« Ce n'est pas par hasard que nous avons choisi de tourner des films fantastiques; c'est un genre que nous aimons beaucoup et nos goûts personnels rencontrent ceux du public qui ne va plus maintenant au cinéma que pour rire ou voir des films à grand spectacle. **Starlock** sera le premier grand film de S.-F. tourné en France. Il demande des effets spéciaux et des moyens mécaniques optiques, ainsi que l'utilisation de moyens vidéo très importants. Nous espérons créer, grâce à ce film, un studio d'effets spéciaux capable de faire ce que l'on fait actuellement aux États-Unis ou en Angleterre, et, par le biais de ces techniques, assurer la continuité du genre.
Nous avons d'ailleurs en projet un autre film qui sera en production lors du tournage de **Starlock** : **Le Voleur de Bagdad**, pour lequel nous pensons à Peter Ustinov et Omar Sharif. Il y aura beaucoup d'effets spéciaux dans ce **Voleur de Bagdad**, car nous utiliserons pour le faire la même technologie que celle de **Starlock**. Ce sera une aventure destinée d'abord aux enfants mais aussi à leurs parents — et enfin, un film promis à une grande audience.
Notre rôle, actuellement, consiste à surmonter des quantités de problèmes, et je peux vous dire que ce n'est pas toujours facile. Nous avons fait des sacrifices considérables et avons été amenés à prendre des positions qui ne sont pas toujours celles que nous aurions souhaité. Mais nous espérons qu'il nous sera bientôt donné de bénéficier des formes de soutien prévues par la loi et ce en dépit du fait que ces productions soient en principe étrangères.
Le cinéma fantastique « qui fait peur », n'est pas à notre avis le meilleur fantastique. Nous avons des liens assez étroits avec la Hammer Film, mais nous ne voulons pas tomber dans le « style gothique ». En fin de compte, le fantastique « extraordinaire », qui ne fait pas peur, est selon nous le meilleur, car il laisse la voie ouverte à toutes les fantaisies imaginables. Par la construction d'un studio d'effets spéciaux qui sont les fondations même de cet art cinématographique, nous pensons contribuer à la création en France du genre fantastique. Il faut ajouter que le fantastique tel que nous l'envisageons coûte très cher, ce qui explique ce que l'on n'en peut faire que très peu. Les deux grandes forces du cinéma américain, par exemple, sont la commercialisation et la technique. La consommation des films est telle, outre-Atlantique, que les techniques foisonnent et que les talents artistiques jaillissent spontanément. Bien entendu, il y a du bon et du mauvais, mais aussi du très, *très* bon. Et c'est indiscutablement un très grand cinéma, que nous redoutons particulièrement pour son excellente commercialisation.
Pour ce qui est de **Starlock**, c'est une équipe anglo-saxonne qui gère en fin de compte la production du film, la décision des scripts, et qui décide du choix des partenaires financiers. Nous jouons dans **Starlock** un rôle considérable. Comme pour les autres films, nous participons au budget — notons au passage que les studios sont plus chers qu'en Angleterre, ainsi que les frais de tournage en général — et c'est pour cela que nous avons besoin d'être aidés. Gordon Hessler et son équipe sont par ailleurs très contents des studios de la Victorine.
Les studios de la Victorine connaissent actuellement un très grand essor dans le cinéma fantastique. Nous pouvons affirmer que d'ici deux ans, lorsque nous disposerons de notre propre matériel technique et que nous pourrons l'étudier, nous fonderons un univers à nous grâce à notre studio d'effets spéciaux et nous nous adresserons à la clientèle qui touche ce genre. »

10-21 MARS 1978
7e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival
premier de ce genre,
en France, a en six ans
gagné un public
de plus en plus
passionné!
Il a accueilli
l'an dernier
30000 visiteurs,
et est devenu,
par le nombre
de ses participants,
**la plus importante
manifestation
au monde
en ce domaine
du cinéma.**

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'État à la Culture, du Centre National de la Cinématographie, et de la Ville de Paris, aura lieu, pour sa septième année consécutive, à Paris, au **Grand Rex** (2800 places), du 10 au 21 mars 1978.

Le Festival présentera une vingtaine de longs métrages inédits en compétition, des avant-premières mondiales en présence des réalisateurs, une rétrospective, une série informative, et des courts-métrages de différents pays.

Les projections auront lieu tous les soirs dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h. Tous les films sont différents et ne seront projetés qu'une seule fois.

La souscription aux abonnements est ouverte. Les futurs participants peuvent déjà s'inscrire, ils recevront les informations nécessaires. Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

VIIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

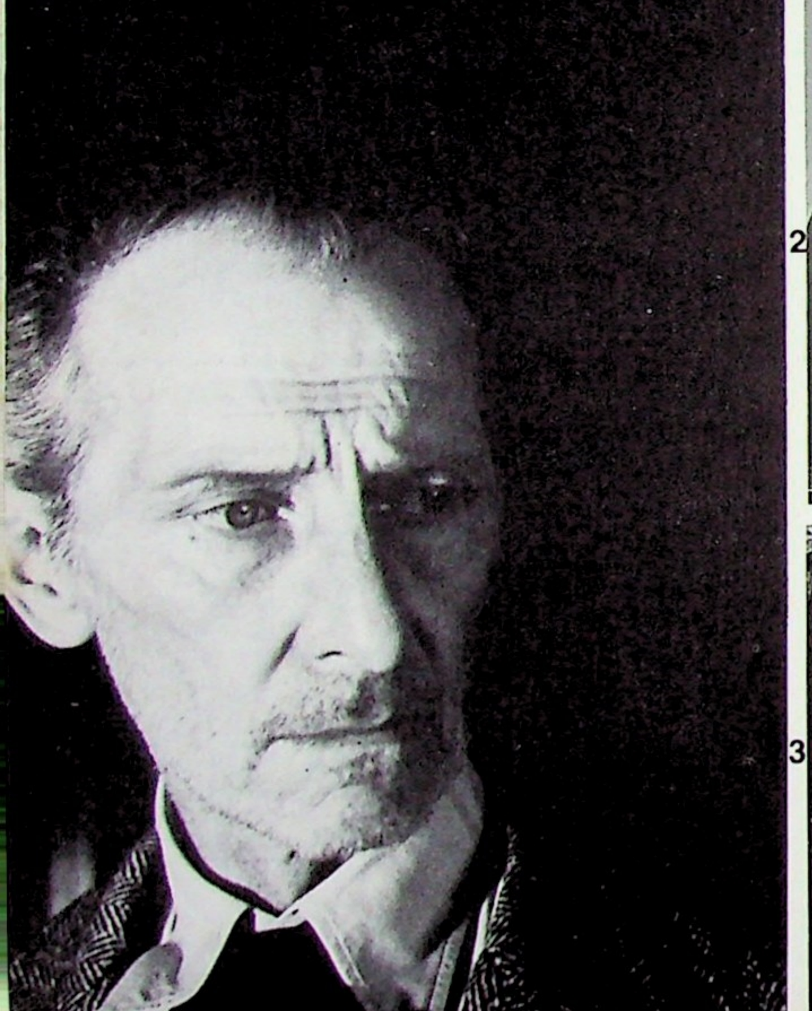
Siège : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly-sur-Seine, France (tél. : 624-04-71).

The Uncanny (L'Irréel)

1er sketch :
Malkin Story : Janet (Susan Penhaligon) est attaquée par les chats déchaînés de sa maîtresse qu'elle a assassinée.

2e sketch :
Black Magic Story : Mrs. Blake (Alexandra Stewart) a une confrontation avec sa nièce, Lucy (Katrina Holden), qui, en compagnie de son chat, se livre à la magie noire.

3e sketch :
Film Studio Story : Un acteur spécialisé dans l'épouvante (Donald Pleasence), responsable de la mort de sa femme, indique à sa remplaçante et nouvelle maîtresse (Samantha Eggar) un prochain plan du film qu'ils tournent. Par la vengeance d'un chat, la réalité rejoindra la fiction.



1


2


3


films sortis à l'étranger

États-Unis

End of the World
Réal : John Hayes. « Charles Band Prod. » Scénario : Frank Ray Perilli. Avec : Christopher Lee, Sue Lyon, Kirk Scott, Dean Jagger, Lew Ayres.
« Un savant et sa femme interceptent des signaux provenant d'une autre planète, prédisant des désastres naturels menaçant la Terre. Ils découvrent une station recevant ces signaux, laquelle se révèle être un couvent dont les habitants ont été tués par des extra-terrestres qui se sont emparés de leurs corps. Ils exigent une arme créée par le savant, leur permettant de retournèr sur leur planète par un tunnel du temps... »

The Hills have Eyes
Réal. : Wes Craven. « Vanguard ». Scénario : Wes Craven. Avec : Susan Lanier, Robert Houston, Martin Speer, Dee Wallace, Michael Berryman.
Wes Craven auteur du mémorable thriller **Last House on the left**, a signé un nouveau film d'épouvante, où l'on voit une famille se faire décimer par un terrible adversaire.

The Pack
Réal. : Robert Clouse. « Warner-Bros ». Scénario : R. Clouse, d'après le roman de Dave Fisher. Avec : Joe Don Baker, Richard B. Schull, Ned Wertimer, Sherry Miles, Paul Willson.
« Des chiens fous menacent les résidents d'une île isolée. Sous la conduite d'un biologiste, les habitants s'organisent pour résister aux attaques des bêtes déchaînées. »

Pete's Dragon
Réal. : Don Chaffey. « Walt Disney ». Scénario : Malcolm Marmorstein, d'après une hist. de Seton Miller et S.S. Field. Avec : Helen Reddy, Jim Dale, Mickey Rooney, Shelley Winters, Red Buttons.
La nouvelle comédie musicale féérique des studios Walt Disney.

Spider Man
Réal. : E.W. Swackhamer. « Columbia ». Scénario : Alvin Boretz. Avec : Nicholas Hammon, David White, Michael Pataki.
Ce célèbre personnage de bd, qui fit déjà l'objet d'une série T.V. d'Hanna-Barbera sous forme de dessins animés, est incarné par Nicholas Hammon.

• Également sorti : **Satan's Cheerleaders**, *de Greydon Clark, avec Yvonne DeCarlo, John Carradine, Sydney Chaplin, John Ireland.*



Allemagne

Die Elixiere des Teufels
Réal. : Manfred Purzer. « Luggi Waldleitner Prod. » Scénario : M. Purzer, d'après l'œuvre de E.T.A. Hoffmann. Avec : Dieter Laser, Sylvia Manas, Christine Buchegger, Peter Brogle, Rudolf Fernau, Karl Maria Schley.
« Un moine, Medardur, boit un élixir magique grâce auquel il sera amené à connaître de multiples aventures ». Inspiré des Contes d'Hoffmann.

Brésil

Parada 88
Réal. : José de Anchieta. Scénario : Roberto Santos. Avec : Regina Duarte, Joel Barcelos, Raul Cortez, Maria Isabel de Lizandra, Sergio Mamberti.
Film de science-fiction prenant pour thème la contamination atmosphérique de Sao Paulo : « L'histoire se situe en 1999. A la suite d'une violente explosion d'usine ayant provoqué la perte de centaines de kilos de dioxine gazeuse, la moitié de la population de la ville de Parada 88 est morte asphyxiée. Les survivants, environ 3000, sont tous mutilés et confinés chez eux; seules les femmes enceintes peuvent sortir pour accoucher... »

Grande-Bretagne

The Uncanny
Réal. : Denis Heroux. « Rank ». Scénario : Michel Parry. Avec : Peter Cushing, Samantha Eggar, Ray Milland, Susan Penhaligon, Donald Pleasence, Alexandra Stewart, John Vernon.
Co-production anglo-canadienne : « Un écrivain d'apparence exentrique (Peter Cushing), presse son éditeur de publier son dernier manuscrit, révélant les méfaits perpétrés contre l'humanité par les chats. Trois sketches illustreront trois histoires de son livre. »

Italie

Cosmo 2000. L'invasion degli extracorpi.
Réal. : Alfonso Brescia. « Luigi Alessi Prod. » Avec : John Richardson, Yanti Sommer, West Buchanan, Vasilli Kramensis, Gisella Hahn.

Cosmo 2000. Pianeta senza nome
Réal. : Alfonso Brescia. « Luigi Alessi Prod. » Avec : John Richardson, Malisa Longo, Aldo Conti.
Deux films de science-fiction tournés successivement par le réalisateur Alfonso Brescia.

Yougoslavie

Bestije
Réal. : Zivko Nikolic. Scénario : Z. Nikolic. Avec : Rados Bajic, Bata Zivojinov, Gidra Bojanic, Eva Ras, Viktor Starcik.
« Lors d'une Nuit de Walpurgis, une jeune fille arrive dans un village, et devient le réceptacle de tous les désirs et de toutes les haines des habitants, qui seront transformés en créatures pitoyables et malfaisantes. Au lendemain d'une nuit irréelle et magique, les villageois, délivrés de leurs fantasmes et de leurs craintes, retourneront à leurs occupations habituelles. » Ce premier film, à tendance expressionniste, n'est pas sans rappeler **L'Heure du loup** d'Ingmar Bergman, par son climat obsessionnel.

Deux numéros exceptionnels déjà parus



numéro 1

au sommaire :

VIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction 1977.

Interview de Christopher Lee.

Dossier **Frankenstein**.

Bilan critique de l'année 1976.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 2

au sommaire :

Dossier **STAR WARS**.

Interviews de David Cronenberg, George Romero, Milton Subotsky.

Hommage à **Peter Lorre** (filmographie).

Richard Matheson.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F

BULLETIN DE COMMANDE

à adresser, accompagné du titre de paiement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYÉES, 17, rue de Marignan, 75008 Paris, CCP 1134-22 Paris.

NOM .... VILLE ....

ADRESSE .... CODE ....

Je commande les numéros suivants de **L'ÉCRAN FANTASTIQUE** *: ......*

à 17 F le numéro. Soit au total la somme de : .... F

que je règle ci-joint par ☐ *chèque bancaire* ☐ *chèque postal*
☐ *mandat*

Date : **Signature :**

HORRORSCOPE

films terminés

États-Unis

The Bermuda Depths
Réal. : Tom Kotani. « Rankin/Bass Prod. » Scénario : William Overgard. Avec : Burl Ives, Leigh McClosky, Carl Weathers, Connie Sellecca, Julie Woodson.
L'équipe du **Dernier Dinosaure** (producteurs, réalisateur) pour un nouveau film d'aventures et de mystère.

Clouds
Réal. : Karen Arthur. Prod. : Diana Young. Scénario : Don Chastain. Avec : Lee Grant, Carol Kane, Will Geer, James Olson.
Film de terreur psychologique, adapté d'une pièce française d'Eric Westphal, « Toi et tes nuages », mettant en scène une femme peintre perturbée, obsédée par l'art africain et par un orang-outang. Particularité notable : **Clouds** a été produit, réalisé et tourné par une équipe presqu'entièrement féminine.

Coma
Réal. : Michael Crichton. « M.G.M. » Scénario : M. Crichton. Avec : Geneviève Bujold, Michael Douglas, Elizabeth Ashley, Rip Torn, Richard Widmark.
« La vie d'un jeune médecin, incarné par Geneviève Bujold, sera bouleversée à la suite des horribles découvertes rencontrées lors de ses investigations dans un grand hôpital américain. Une conspiration se serait établie afin de voler aux malades des organes, lesquels seraient destinés à un lucratif « marché noir » lié aux transplantations d'organes humains. » Michael Crichton, qui fut l'auteur à succès de **The Terminal Man** et **Andromeda Strain**, tous deux portés à l'écran, dirige son premier film depuis **Mondwest**, qu'il tourna en 1973 : une œuvre d'épouvante, d'après un best-seller de Robin Cook.



Laserblast
Réal.. : Michael Rae. « Charles Band Prod. » Scénario : Franne Schacht, Frank Ray Perilli. Avec : Keenan Wynn, Roddy McDowall, Kim Milford, Gianni Russo, Cheryl Smith.
« Un jeune garçon, rejeté par les siens et traqué par la police, se réfugie dans le désert, où il découvre des armes abandonnées par des créatures d'un autre monde. S'emparant d'une sorte de fusil au laser, il acquiert une force absolue, mais, progressivement, il se transforme en tueur extra-terrestre, mettant la région à feu et à sang... » Les effets spéciaux de ce film de science-fiction ont été confiés à Dave Allen, spécialiste de la technique d'animation.

The Medusa Touch
Réal. : Jack Gold. « Bulldog Prod. » Scénario : John Briley. Avec : Richard Burton, Lino Ventura, Lee Remick, Marie-Christine Barrault, Gordon Jackson, Michael Hordern.
« Un homme doué de pouvoirs psycho-kinésiques peut provoquer des accidents d'avion, faire s'écrouler des immeubles, et tuer les gens à distance. »

Red Alert
Réal. : Billy Hale. « Josak Company/Paramount Television ». Scénario : Sandor Stern, d'après le roman « Paradigm Red » d'Harold King. Avec : William Devane, Michael Brandon, Adrienne Barbeau, Ralph Warte.
Suspense de politique-fiction.

Shadow of Chikara
Réal. : Earl Smith. « Fairwind Prod. » Scénario : Earl Smith. Avec : Joe Don Baker, Sondra Locke, Ted Neeley, Joy Houck Jr, Slim Pickens.
Thriller du surnaturel où un homme, particulièrement cupide, sera foudroyé par le destin.

Espagne

In Memoriam
Réal. : Enrique Braso. « Emiliano Piedra Prod. » Scénario : Juan Tebar, José Maria Carreno, Enrique Braso. Avec : Geraldine Chaplin, José Luis Gomez, Eusebio Poncela, Julieta Serrano.
« Un professeur espagnol, établi à Cambridge, retourne dans son pays 10 ans après l'avoir quitté. Il rencontre son ancienne fiancée et passe une nuit d'amour dans ses bras. Le lendemain, il s'apercevra avec horreur que c'est le spectre de celle-ci qu'il vient d'aimer, la jeune femme ayant décédé dix ans plus tôt... » Premier long métrage d'Enrique Braso, un jeune espoir du cinéma espagnol actuel.

La Muerte Ronda a Monica
Réal. : Ramon Fernandez. « Arturo Gonzalez Prod. » Avec : Nadiuska, Arturo Gonzalez, Jean Sorel, Karin Schubert, Barbara Rey.
Film de suspense et de terreur, dont la vedette, l'étonnante Nadiuska (également connue pour sa prestation dans **Desnuda Inquietud**, film fantastique de M.I. Bonns) est la plus célèbre actrice du cinéma espagnol actuel, et certainement la plus belle, avec Barbara Rey (**La Noche de los brujos**, **El Buque maldito**).

Sonambulos
Réal. : Manuel Gutierrez. « Profilmes ». Scénario : M. Gutierrez. Avec : Ana Belen, José Luis Gomez, Maria Rosa Salgado, Norman Brisky, Lola Gaos, José Luis Borau.
« Ana travaille dans une commission pour la libération des terroristes espagnols condamnés à mort. Elle tombe malade et va vivre chez sa mère. Dans son lit, son fils lui lit un ouvrage d'enfant, parlant d'une Princesse, d'une Reine et d'un Magicien. Les personnages de ce conte seront réincarnés dans la vie quotidienne d'Ana. Elle devient la Princesse, sa mère la Reine, et son oncle le Magicien. » Troisième long métrage de Manuel Gutierrez. A signaler l'apparition au générique de Lola Gaos (actrice de **Viridiana** et **Tristana** de Luis Bunuel) et de José Luis Borau, vedette et réalisateur de **Furtivos** (Grand Prix du Festival de San Sebastian 1975) dont Gutierrez fut le scénariste.

HORRORSCOPE

France

Zoo zéro

Réal. : Alain Fleisher. « Cinéma 9 ». Scénario : Alain Fleisher. Avec : Catherine Jourdan, Alida Valli, Piéral, Rufus, Pierre Clementi, Klaus Kinski.
Catherine Jourdan incarne une jeune cantatrice, autour de laquelle se rassemble, pour une nuit fantastique, sa famille. Tous se retrouvent finalement au zoo de Vincennes, tandis que le déluge menace et que les animaux libérés envahissent Paris. Premier film d'Alain Fleisher — dont l'œuvre jusqu'alors marginale appartient tout entière au domaine de l'Insolite — à connaître une diffusion normale sur nos écrans.

Inde

Thief of Bagdad

Prod. : Ram Kumar Bohra. Avec : Sharughan Sinha, Sulakshana Pandit, Prem Nath, Prema Narayan, Kabir Bedi.
Dernière en date des nombreuses versions cinématographiques du **Voleur de Bagdad**, dont la plus mémorable reste certainement celle de Korda avec Sabu, en 1940.

Italie

Occhi Dalle Strelle

Réal. : Roy Garrett. « Midia Cinematografica ». Scénario : Mario Gariazzo. Avec : Robert Hoffmann, Nathalie Delon, Martin Balsam.
Film de science-fiction à suspense.

Shock

Réal. : Mario Bava. « Titanus ». Avec : Daria Niccolodi, John Steiner, David Collin Jr.
Film d'épouvante de Mario Bava, qui devait réaliser un **Baby Kong** demeuré à l'état de projet.

Terrore

Réal. : Franco Prosperi. « Magirus ». Avec : Ray Lovelock, Sherri Buchanan, Florinda Balkan.
Toutes les ressources des effets spéciaux ont été utilisées pour ce film d'épouvante particulièrement violent.

Mexique

Triangle : The Bermuda Mystery

Réal. : René Cardona Jr. Avec : John Huston, Gloria Guida, Marina Vlady, Claudine Auger, Andres Garcia, Hugo Stiglitz.
Le triangle des Bermudes inspire les scénaristes; il s'agit cette fois d'une co-production avec l'Italie, réalisée par le spécialiste mexicain des films de suspense.

films en tournage

États-Unis

Deathsport 2020

Réal. : Nick Niciphor. « New World Pictures ». Scénario : Nick Niciphor. Avec : David Carradine.
Roger Corman vient de confier à un jeune étudiant de cinéma la réalisation, annoncée depuis deux ans, d'une suite de la célèbre **Course à la mort de l'an 2000** *(Grand Prix du Festival de Paris 1976).*

Dynamite Johnson

« Bas Film Prod. » Avec : Johnson Yap, Marrie Lee, Ken Metcalfe, Johnny Wilson.
Inspiré des feuilletons TV américains **Six Million Dollar Man** et **Bionic Woman**, ce film d'action met en scène un homme-robot, pour une aventure de science-fiction/espionnage où dominent les arts martiaux.

Flash Gordon

« Filmation Studios ».
Pour la première fois, le célèbre personnage de bande dessinée sera l'objet d'un long métrage d'animation, qui sortira sur les écrans l'hiver prochain.

Meteor

Réal. : Ronald Neame. Prod. : Sandy Howard, Gabriel Katzka, Run Run Shaw. Scénario : Edmund H. North. Avec : Sean Connery, Natalie Wood, Henry Fonda, Trevor Howard, Karl Malden, Donald Pleasence.
Cette co-production avec la firme Shaw Brother de Hong-



Kong, dont le budget dépassera 15 000 000 de dollars, est mise en scène par Ronald Neame (**L'Aventure du Poséidon**).

« Une alerte générale planétaire est donnée lorsqu'on apprend qu'une comète vient de heurter un météore, envoyant sur Terre une pluie de fragments menaçants. Sean Connery, aux côtés de Natalie Wood, membre d'une équipe soviétique, incarne un savant, qui va essayer de sauver New York menacée de destruction par une gigantesque boule de feu venue de l'espace. » Les effets photographiques spéciaux de ce film de science-fiction/catastrophe, aux nombreux trucages, ont été confiés à George Mather.

Monster

Réal. : Kenneth Hartford. « Academy International ». Scénario : Walter Roeber Schmidt. Avec : Roger Clark, Stella Calle, John Carradine, John Lamont.

« Un monstre géant sort des profondeurs de l'Océan et attaque les régions côtières. »

Star Crash

Réal. : Luigi Cozzi. « Enterprise Films ». Scénario : Luigi Cozzi. Avec : Caroline Munro, Marjoe Gortner, Christopher Plummer.

Première des nombreuses et inévitables imitations de **Star Wars**, pourtant réalisée par un des spécialistes italiens de la science-fiction, dont le tournage aura lieu à Rome, en Afrique, puis en Californie.

France

Starlock

Réal. : Gordon Hessler. « 3 Pelicans ». Scénario : Leon Griffiths, John Starr.

Co-production avec les États-Unis, au budget de 4 000 000 de dollars.

[Entretien dans ce numéro avec le réalisateur, Gordon Hessler.]

Grande-Bretagne

Harvest of blood

Réal. : Chuck Vincent. « Oppidan Entertainment ».

Épouvante.

King Solomon's Treasure

Réal. : Alvin Rakoff. « Filmco ». Scénario : Colin Turner, Alan Pryor. Avec : David MacCallum, John Colicos, Patrick MacNee, Britt Ekland, Wilfrid Hyde-White.

D'après l'œuvre de Sir Rider Haggard, plusieurs fois portée à l'écran (**She**, **Les Mines du Roi Salomon**, etc.) : les aventures d'Allan Quatermain, le « coureur de brousse », qui découvrira dans une région inexplorée du Kenya une ancienne civilisation intacte et vivante, ainsi qu'un trésor fabuleux, mais devra affronter des monstres préhistoriques déchaînés. Co-production avec le Canada.

Seven Cities to Atlantis

Réal. : Kevin Connor. « Emi ». Scénario : Brian Hayles. Avec : Doug McClure, Peter Gilmore, Cyd Charisse, Chane Rimmer, Michael Gothard, Lea Brodie.

Le tournage de ce film d'aventures mythologiques, où apparaissent plusieurs monstres géants, se poursuit à Malte et dans les studios de Pinewood.

Japon

• En tournage : **Godzilla on Monster Island** (Toho Co).

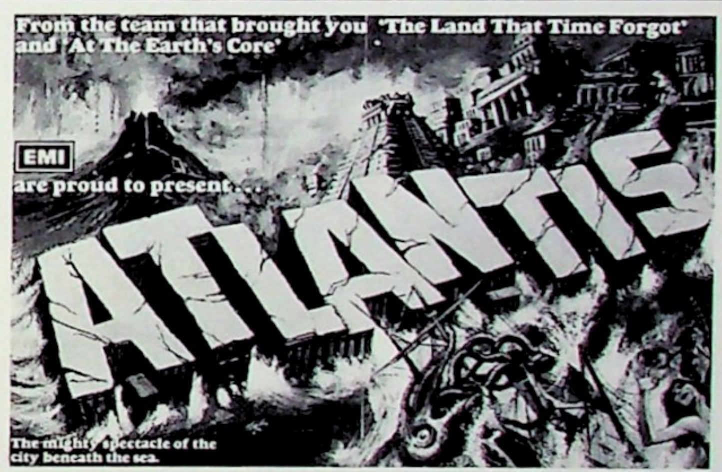
Suède

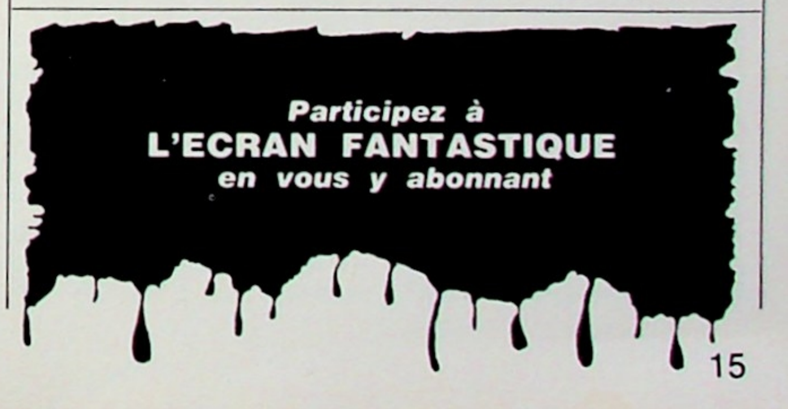
The Flying Dragon

Réal. : Calvin Floyd. « Aspekt Film Ab ». Avec : Marilu Tolo, Curt Jurgens.

Après **L'Espion qui m'aimait**, Curt Jurgens tourne en France et en Irlande ce nouveau film fantastique de l'américain Calvin Floyd.







films en production

États-Unis

Invasion of the Body Snatchers

Réal. : Philip Kaufman. « United Artists ». Scénario : W.D. Richter, d'après le roman de Jack Finney. Avec : Donald Sutherland, Leonard Nimoy, Veronica Cartwright.

Robert Solo produira ce remake du film de science-fiction réalisé en 1956 par Don Siegel, **L'Invasion des profanateurs de sépulture**.

(Voir notre film-dossier de ce numéro.)

Unknown Man n° 89

« Universal ».

Alfred Hitchcock réalisera et produira ce film inspiré d'un roman d'Elmore Leonard.

France

The Thief of Bagdad

Réal. : Clive Donner. « Palm Productions ». Scénario : A.J. Carother.

La plus ambitieuse des versions du **Voleur de Bagdad** depuis celle d'Alexandre Korda. Co-production avec les États-Unis, dirigée par Aida Young, qui fut, voici dix ans, la seule productrice au monde spécialisée dans l'épouvante (à la Hammer Film), ce film sera distribué par Columbia Pictures.

Grande-Bretagne

Dummy

« Grenadier Films/Gala Films ». Scénario : Stanley Price.

Thriller psychologique, dont le personnage principal est un ventriloque détenteur d'un terrifiant secret. Ce film, produit par Richard Gordon, qui vient de terminer le remake d'un autre thriller, **The Cat and The Canary**, sera tourné en Angleterre et au Canada.

Star Wars 2
The Empire Strikes Back

Actuellement en production, aux studios d'Elstree, où furent réalisés la plupart des effets spéciaux du précédent, voici la suite attendue du film de George Lucas.

(Entretion dans ce numéro avec le producteur, Gary Kurtz.)

Inde

Aladdin and the Wonderful Lamp

Réal. : Homi Wadia. « Basant Pictures ». Avec : Sachin, Paintal, Raza Murad.

Film de merveilleux, genre très prisé en Inde.

Italie

Gibleh

« Bless International ». Scénario : Filiberto Bandini, Lucio Manlio Battistrada.

« Sous le sable du Sahara, une mystérieuse créature, Gibleh, réapparaît tous les deux cents ans — un monstre colossal, dont le souffle provoque les tempêtes. Personne ne peut échapper à sa colère, quand celle-ci est déchaînée. Son royaume est le désert, où, d'ici deux siècles, toute forme de vie aura été anéantie. »

Pension Paura

Réal. : Francesco Barilli. « Aleph ». Avec : Luc Merenda, Leonora Fani, Paco Rabal.

Épouvante : « Quel est le mystérieux assassin qui s'acharne sur les jeunes occupantes d'un pensionnat? »

Thaïlande

Pilgrimage of Kamanita

« Malia Film ». Avec : Rajesh Kanna, Sorapong Chatri.

Importante co-production avec l'Inde, où sera tourné le film : une histoire d'amour aux limites du fantastique.





films en projet

États-Unis

Avalanche

« New World Pictures ». Scénario : Gavin Lambert.

Film-catastrophe produit par Roger Corman : une station hivernale est anéantie par la plus terrible des avalanches.

Blows again the Empire

« Blows again the Empire » est un disque 33 t, un album de pop-science-fiction de Paul Kantner, qui fut enregistré par un groupe de rock, le « Jefferson Starship ». Il sera transposé à l'écran par Grace Slick (du groupe) et Michael Arciaga.

Crown of thorns

Le scénario original d'Edward Dudowicz, concernant un enfant évangéliste aux pouvoirs surnaturels, vient d'être acheté par le producteur Raymond H. Homer.

Flash Gordon

Le plus ambitieux projet à ce jour de Dino De Laurentiis, qui sera l'un des films les plus chers de l'histoire du cinéma. Cette super-production, sera tournée à Londres fin 78, et demandera 18 mois de travail. De Laurentiis a prévu des effets spéciaux « révolutionnaires » pour cette œuvre d'heroic-fantasy.

The Incredible Shrinking Woman

« Universal. » Scénario : Jane Wagner.

Lily Tomlin interprétera et produira ce remake du film de Jack Arnold réalisé en 1950, **L'Homme qui rétrécit**.

It's Alive II

Réal. : Larry Cohen.

Suite envisagée au **Monstre est**

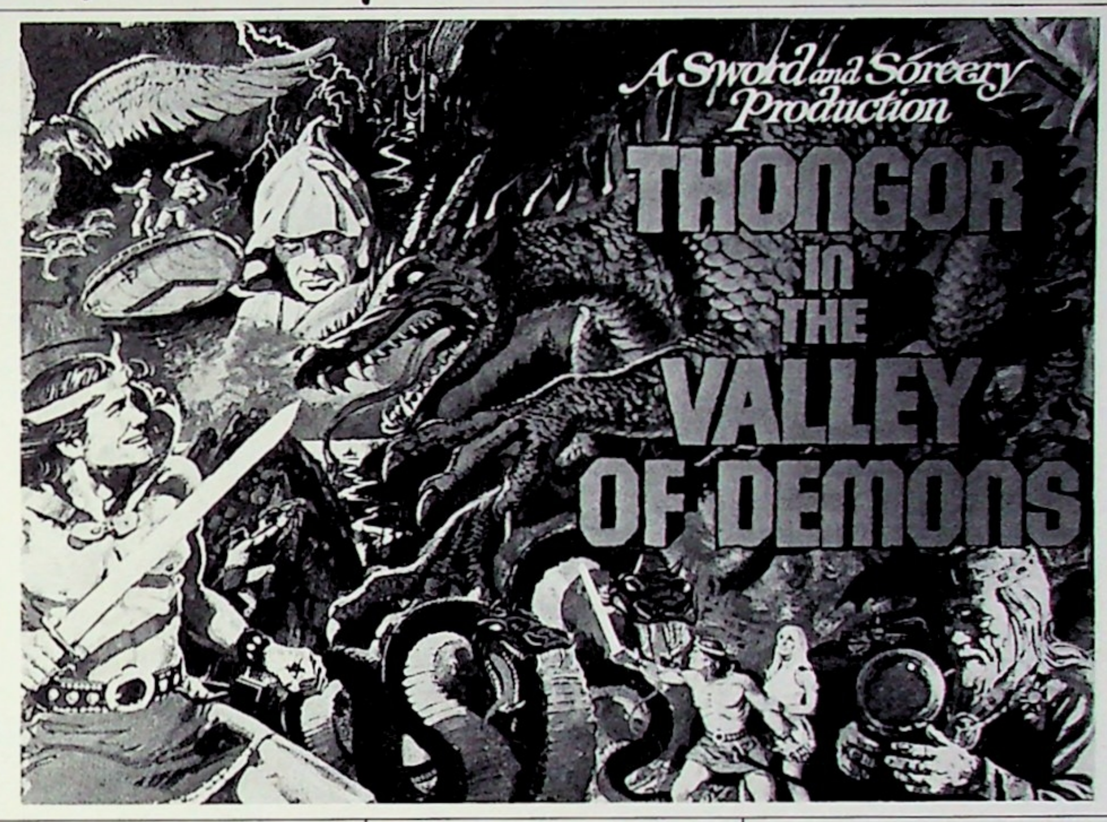
vivant, dont la res-sortie cet été aux U.S.A. s'avéra un grand succès. Eddie Constantine, beau-frère du réalisateur Larry Cohen, tiendrait le rôle principal.

Jaguar
Produit par Sandy Howard (**L'Ile du Dr Moreau**, **Meteor**), ce film sera tourné en partie à Manille et également aux studios de la Victorine à Nice.

Lupe
« Paramount ».
D'après le roman de Gene Thompson : la sorcellerie de nos jours, en Californie.

Nightwing
« Columbia ».
Adaptation du roman de mystère de William Cruz Smith, mettant en scène des chauves-souris vampires, qui sera produite par Martin Ransohoff.

• Également en projet : **Blizzard**, film-catastrophe d'après le roman de George Stone; **The Gift**, film de science-fiction épouvante produit par Jim Sotos et Henry Scarpelli; **This Island**, histoire de vampires contemporaine, écrite par Phillip Frey, produite par Ed Mann et Joel Goldstein en collaboration avec Noble Friedman Associates.



Espagne

• Sont également en projet : **Peregrinos del espacio** (science-fiction) et **El Hombre de Pekin**, mélange d'aventure, de fantaisie et de film-catastrophe d'après un roman de Jules Verne, tous deux de Juan Piquer.

France

Les Vampires d'Alfama
Le livre de Pierre Kast (réalisateur d'**Un Amour de poche** et des **Soleils de l'ile de Pâques**) devrait être porté à l'écran par son auteur, dans une production de Bernard Lenteric. « Les Vampires » se veut davantage un conte philosophique sur la société des vampires en quête de vie éternelle, qu'une simple « histoire d'horreur ».

The Unsleeping Eye
Projet de science-fiction de Bertrand Tavernier, d'après un scénario de David Rayfiel, habituel collaborateur de Sydney Pollak. Le film, dont les extérieurs auraient lieu en Écosse, décrit l'histoire d'une société future ayant presque totalement éliminé la mort provoquée par la maladie. Les quelques rares personnes tombant gravement malades deviennent les stars d'un show télévisé qui filme leur agonie.

Bertrand Tavernier a un second projet de science-fiction : l'adaptation du merveilleux livre de Theodore Sturgeon, *Les Plus qu'Humains*, où l'on voit un groupe d'enfants étranges, doués de pouvoirs supranormaux, se réunir et former une unité d'un ordre supérieur et « plus qu'humain ».

Grande-Bretagne

Sweet Sickness
« Oppidan Prod. »
Film d'épouvante inspiré d'un roman de Patricia Highsmith.

Thongor in the Valley of Demons
Réal. : Harley Cokliss. « Milton Subotsky Prod. »
Film d'heroic-fantasy, d'après l'œuvre de Lin Carter.

Italie

Tidal Wave
Co-production avec le Japon et les États-Unis. Un raz de marée gigantesque menace d'anéantir la population d'une île des Caraïbes. Le producteur, Enzo Doria, a un second projet, **Shadows on Manhattan**, un thriller sur la parapsychologie et l'utilisation diabolique de pouvoirs para-normaux, qui sera tourné aux États-Unis.

LES ARCHIVES DU CINÉMA FANTASTIQUE

L'UNIVERS FANTASTIQUE

d'Erle C. Kenton



1932
L'Ile du Docteur Moreau
1942
Le Spectre de Frankenstein
1944
La Maison de Frankenstein
1945
La Maison de Dracula
1946
The Cat Creeps



Erle C. Kenton :
un réalisateur éclectique et méconnu

Erle C. Kenton fait partie de la cohorte des réalisateurs de série B universellement ignorés par la critique — à moins qu'ils ne soient français, comme Jacques Tourneur ou Robert Florey : cette qualité vaudra des pages d'analyses aux deux susnommés dans « Les Cahiers du cinéma », alors que rien, dans leur œuvre que nous sommes par ailleurs les premiers à apprécier, ne permet de les situer à un échelon « supérieur » à celui où se tiennent, méprisés, voire inconnus, un Jean Yarbrough, un Charles Lamont, un Charles T. Barton — ou Erle C. Kenton.

Lors de la ressortie parisienne, voici quelques années, de **L'Ile du Docteur Moreau** (version 1932), un brillant chroniqueur, appréciant pourtant les vertus du film, crut bon de commencer son compte-rendu par la phrase suivante : « Le film a été réalisé par Erle C. Kenton. Vous connaissiez? Non, n'est-ce pas... *et vous n'y perdez probablement rien.* »

Le propos de cet original était de démontrer que le film d'Erle C. Kenton doit ses splendeurs vénéneuses à de multiples facteurs dont aucun n'a le moindre rapport avec le signataire. La conclusion, quasi-injurieuse, demandait virtuellement de quel droit Kenton avait pu signer ce film — *son* film!

Pourtant, le spectateur moins sectaire et sans doute plus familier des « séries B » que notre distingué confrère sait bien — nous parlons évidemment du spectateur américain, seul à même, ou presque, de connaître ces films — que Kenton, de même que Barton et Lamont, ou Yarbrough, ou Tourneur et Florey, se distingue nettement des réels besogneux de la série B, les Sam Newfield et consorts.

Outre ses quatre — ou cinq — films fantastiques, Erle C. Kenton réalisa trois « Abbott et Costello » qui se classent parmi les meilleurs — ou les moins mauvais, comme on voudra — des célèbres comiques.

Curieusement, aucun des trois n'appartient à la veine « fantastique » des deux compères, en dehors d'une allusion, dans **Deux Nigauds dans une île**, à un esprit maléfique ayant élu domicile dans un volcan. **Deux Nigauds détectives** est une très brillante satire des films policiers, dont même le couple vedette (mis à part Bud et Lou!) est très éloigné des duos insipides de ce genre de productions, puisque interprété par Patrick Knowles et Louise Allbritton. D'extraordinaires truquages permettent à Lou Costello d'évoquer le Harold Lloyd de **Mont' là-dessus**, dans une séquence à couper le souffle. Enfin, **Deux Nigauds dans le foin**, inspiré d'une nouvelle de Damon Runyon, est une délicieuse comédie se déroulant dans le milieu du turf. Erle C. Kenton n'était certes pas un débutant dans l dmaine du burlesque lorsqu'il réalisa ces trois films : il avait débuté comme acteur dans les « Mack Sennett Comedies », figurant habituellement le « cop » moustachu que Sennett lâchait sur l'écran par bataillons entiers... Réalisateur, il signa de nombreux films muets avec Ben Turpin, Clyde Cook, et Harry Langdon. On lui doit aussi un des plus hilarants W.C. Fields, **Dollars et Whisky,** produit par la Paramount en 1934. Et, en 1945, **She gets her man,** qui mêlait de nouveau le domaine du splastick à une intrigue policière.

Kenton fut aussi un spécialiste du film d'aventures, du western, et même l'un des pionniers du film d'éducation sexuelle avec **Savoir** (1948), absolument dénué de l'hypocrisie que l'on trouvait quelque vingt ans plus tard dans des productions germaniques de même ambition.

Kenton fut l'auteur d'au moins un chef-d'œuvre absolu, **L'Ile du Docteur Moreau**. Ce premier essai — à notre connaissance — de fantastique futsuivi dix ans après, d'un merveilleux « digest » du mythe frankensteinien, **Le Spectre de Frankenstein**, puis par deux films-cavalcade où se retrouvaient les principaux monstres des studios Universal, **La Maison de Frankenstein** et **La Maison de Dracula**. Et enfin, sans doute à redécouvrir, car très diversement accueilli outre-Atlantique, un cinquième titre : **The Cat Creeps**.

Tout ceci justifie largement, pensons-nous, l'hommage rendu aujourd'hui à Erle C. Kenton dans ces pages. Puissions-nous donner un urgent désir de découvrir, ou de redécouvrir, ces œuvres auxquelles la patine du temps, loin de leur nuire, a conféré un charme supplémentaire.

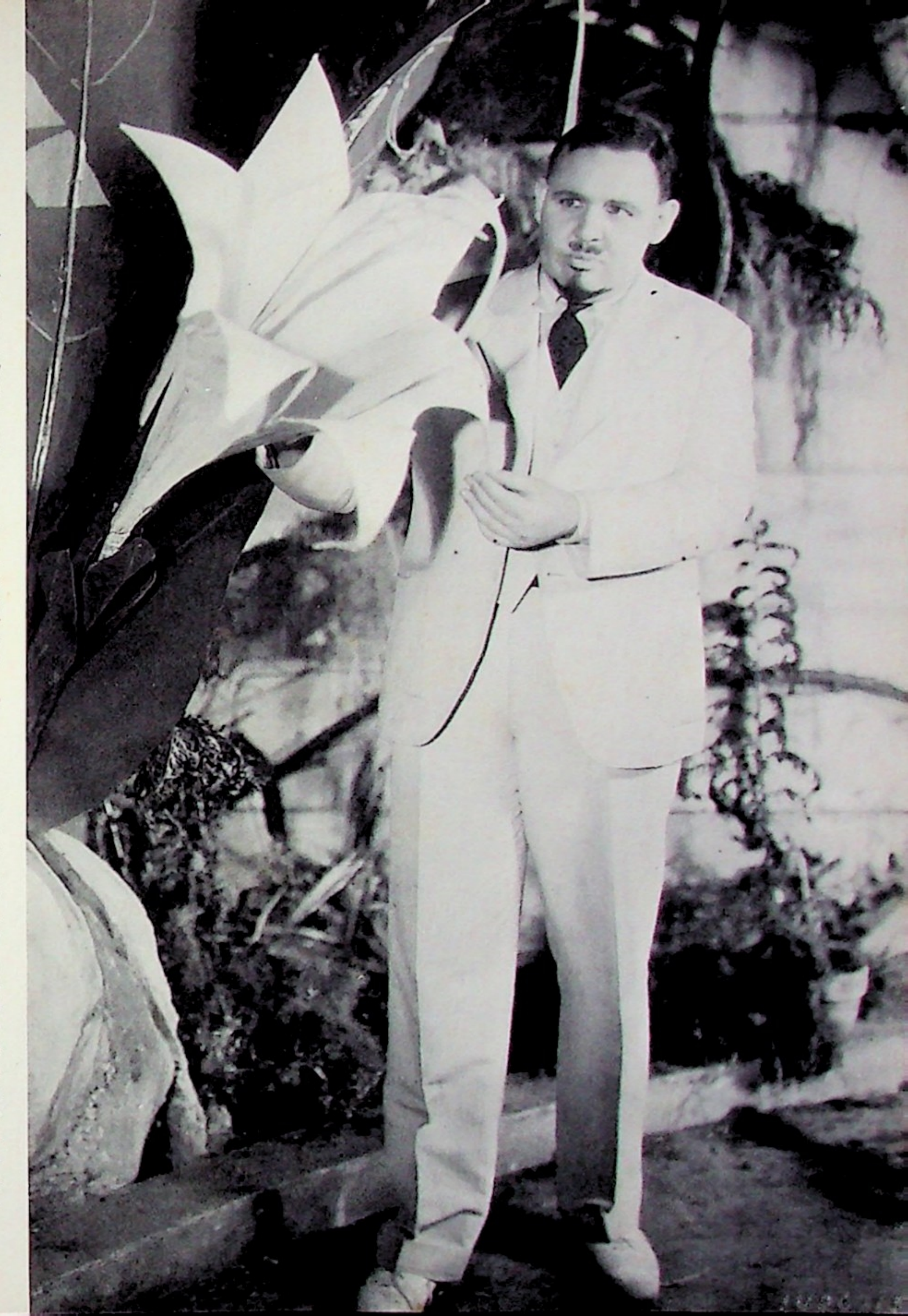
Notre propos n'est pas la révélation d'un quelconque génie méconnu : ceux-ci pullulent, de nos jours. Bien peu d'entre eux, cependant, ont pu signer des films aussi foisonnants de délires et de merveilles, d'émotion et de lyrisme, que ceux d'un simple artisan de la grande époque du cinéma américain, Erle C. Kenton.

L'île du Docteur Moreau
(Island of lost souls)

U.S.A., 1932. **Prod. :** *Paramount.* **Réal. :***Erle C. Kenton.* **Sc. :** *Waldemar Young, Philip Wylie, d'après le roman de H.G. Wells.* **Ph. :** *Karl Struss.* **Dir. Art. :** *Hans Dreier.* **Maq. :** *Wally Westmore.* **Eff. Sp. :** *Gordon Jennings.* **Inter. :** *Charles Laughton (Dr Moreau), Richard Arlen (Edward Parker), Kathleen Burke (Lota), Leila Hyams (Ruth Walker), Bela Lugosi (le Récitant de la Loi), Arthur Hohl (Montgomery), Stanley Fields (Capitaine Davies), Robert Kortman (Hogan), Tetsu Komai (M'Ling, l'Homme-Chien), Hans Steinke (Ouran, l'Homme-Singe), Harry Ezekian (Gola, l'Homme-Porc), Rosemary Grimes (une indigène), George Irving (le Consul américain), Paul Hurst (Donahue), Joe Bonomo, Constantine Romanoff, Jack Burdette, Robert Milash, John George, Jack Walters, Bob Kerr, Evangelus Berbas, Duke York, Buster Brody, Alan Ladd, Randolph Scott (les Hommes-Bêtes), Charles Gemora (le gorille).* **Durée :** *72'.*

Une série privilégiée.

Bien que réalisé en 1932, c'est-à-dire en plein essor du film d'épouvante américain, **L'Ile du Dr Moreau** ne fut pas le succès commercial auquel pouvaient s'atendre les responsables des studios Paramount : loin de connaître l'engouement suscité quelques mois plus tôt par leur précédente tentative dans le genre, **Dr Jekyll et Mr. Hyde** de Rouben Mamoulian, le film d'Erle C. Kenton fut généralement mal accueilli par la critique qui lui reprochait, de façon générale, de « n'être qu'une succession choquante de scènes horrifiantes et cruelles, filmées sans le moindre goût. »... Le jugement peut faire sourire aujourd'hui le spectateur; à l'époque, cela valut au film d'être purement et simplement interdit en Grande-



Un érotisme violent, inhabituel pour l'époque : Lota, la vamp fantastique.

Bretagne (où il ne fut ditribué que quelque 25 ans plus tard!) tout comme devait l'être **Freaks** pour les mêmes raisons.

H.G. Wells lui-même détestait cette adaptation de son roman, n'y trouvant lui aussi que sensationnalisme et mauvais goût.

Sans doute le public de l'époque, qui s'évanouissait, a-t-on dit, à la projection de **Frankenstein**, était-il plus sensible à la cruauté du noir chef-d'œuvre de Kenton qu'à tout autre de ses aspects. Les réactions de dégoût ne furent pas rares, et aussi violentes qu'elles le furent, un peu plus tard, pour **Freaks**. Les deux œuvres, de Kenton et de Browning, représentent des cas tout à fait exceptionnels — nous serions bien en peine de leur accoler un troisième titre — de rejet par un public qui fit, à cette même époque, des stars de Bela Lugosi et de Boris Karloff, et ne manquait pas une seule des apparitions de Lionel Atwill en savant fou.

Les raisons de ce désaveu paraissent évidentes pour peu qu'on veuille bien se replonger dans le contexte de l'époque. Le film d'épouvante sonore, art naissant, avait été précédé des apparitions muettes — et mémorables — de Lon Chaney (1883-1930). Spécialiste des maquillages extraordinaires, Chaney savait attribuer à ses personnages les plus défavorisés une humanité qui bouleversait. On pardonnait leurs crimes et leurs forfaits à Quasimodo et au Fantôme de l'Opéra, héros romantiques et pitoyables. Le Monstre de Frankenstein, en 1931, s'il fascina par la perfection horrifique de son apparence, fut admis pour les mêmes raisons. Le Comte Dracula lui-même, s'il n'inspirait pas la pitié, ne provoquait point la répulsion : Bela Lugosi reçut, durant les brèves années de sa gloire, le même genre de courrier qu'un John Gilbert ou qu'un Valentino. Lorsqu'un personnage n'était ni follement séduisant, ni épouvantablement malheureux, mais simplement démoniaque, l'acteur chargé de l'interpréter le faisait accepter par une distanciation nécessaire apportée à son jeu : un des meilleurs exemples en est le Dr Fu Manchu incarné par Boris Karloff. Et Bela Lugosi est — comme Tod Slaughter à la même époque et Vincent Price de nos jours — l'acteur-type de ce genre de rôles : **Murders in the Rue Morgue** et **White Zombie** eussent été des films cruels sans cette fameuse distanciation, faite tout à la fois d'imperceptible exagération dans les effets, d'humour plus ou moins appuyé et d'une certaine gratuité dans la conduite des événements.

Bien que le Dr Fu Manchu soit certainement cruel, la démesure des moyen par lui employés pour un résultat des plus aléatoires, le rend presque sympathique. Le racisme bon enfant — si l'on se permet cette expression — déployé par le film envers les Asiatiques en général ne peut d'ailleurs que leur accorder d'emblée la complicité du spectateur, qui se réjouit de voir les héros blancs tomber dans les pièges les plus extravagants.

Moreau, lui, ne porte nullement au même genre de sentiments. Son apparence banale et même un peu vulgaire — sa rondeur, sa barbiche de petit employé —, ses gestes onctueux, en font la parfaite antithèse du « savant fou » des productions de l'époque.

Charles Laughton n'a rien de l'inquiétante photogénie d'un Karloff, de la mobilité féline d'un Lugosi; il provoque un profond malaise par la bonhommie de sa silhouette. Car cet homme, dont nous croisons chaque jour le parfait semblable, est en proie à une idée fixe pour la réalisation de laquelle il a reculé les bornes de la cruauté.

La véracité du personnage, fortifiée par le jeu d'un Laughton qui, pas un instant, ne donne l'impression de l'interpréter, confère au film entier une force peu commune. Convaincus que nous sommes de la réalité des expériences menées par Moreau, nous nous surprenons à leur chercher une justification. Ici, avançant d'un degré dans l'horrible, le film nous fournit cette justifica-





H.G. Wells fut parmi les contestataires du noir chef-d'œuvre de Kenton.

tion, en la personne de Lota, la Femme-Panthère.
Car Lota (splendidement incarnée par Kathleen Burke, que l'on ne revit guère que dans une autre production Paramount, **Murders in the zoo**, en compagnie de Lionel Atwill), dont la silhouette parfaite et le curieux visage dégagent un érotisme violent, inhabituel pour l'époque, est la preuve irréfutable de la justesse des théories de Moreau : toute vie animale tend, par la force évolutive, à la perfection finale qui est la forme humaine. Lota est la justification des innombrables souffrances infligées aux malheureux esclaves de Moreau. Le seul tort du docteur est de vouloir vaincre le temps, de réaliser de son vivant l'œuvre séculaire de la Nature.
Pour atteindre son but, Moreau ne recule devant aucune violence. Lorsque King Kong, le singe géant, déshabille tendrement la femme qu'il aime, nous sommes en plein onirisme, et l'irréalisme de la scène nous émeut. Lorsque Moreau, ayant échoué dans son projet d'unir Lota au jeune Parker, envoie un de ses Hommes-Bêtes dans la chambre de Ruth, la scène, par son aspect quasi-documentaire, est la parfaite illustration des phantasmes cruels du divin marquis.
On conçoit donc sans peine avec quel effarement put être accueilli, en 1932, une œuvre aussi dérangeante. Une reprise parisienne du film, bien des années plus tard, fut l'objet d'un peu plus de clairvoyance. Il est vrai que la notion de « mauvais goût », certes subjective, a reculé à tel point ses frontières que le film d'Erle C. Kenton, qui n'a rien d'une bluette, peut impressionner davantage aujourd'hui par ses indiscutables qualités techniques que par sa cruauté.
Splendidement photographié par Karl Struss, qui avait signé plus tôt les images du **Dr Jekyll** de Mamoulian, l'œuvre se distingue plutôt, picturalement, par son classicisme que par tout autre critère : nous sommes loin de l'apparent abandon de toute technique qui semble aujourd'hui le lot des « blood and gore movies ». En fait, pas plus que dans **Frankenstein**, rien n'est réellement *montré* des opérations de Moreau, dont nous ne pouvons apprécier que les résultats; mais la conviction qui se dégage de la mise en scène est si forte que souvent, un profond malaise nous envahit à la vision du film : la fin, particulièrement, est tout à fait horrible et ne peut être comparée — une fois de plus — qu'à celle de **Freaks**.
L'aspect « documentaire » du film n'empêche nullement, malgré l'absence de musique — laquelle n'intervient que pour les dernières images — le lyrisme de certaines séquences; en particulier, toutes celles où les Hommes-Bêtes, réunis, procèdent, menés par Bela Lugosi, à l'étrange rite de la Récitation de la Loi. Lugosi, qui n'apparaît que fort peu, sait cependant s'imposer, de façon inoubliable : son hystérie fait ici merveille, et l'on admet parfaitement l'emprise de cet Homme-Loup sur les autres esclaves. Le rythme incantatoire de ces scènes a quelque chose d'hallucinant, tandis que les silhouettes plus ou moins distinctes des Hommes-Bêtes se faufilent entre les arbres, tandis que les flammes dansantes d'un feu de camp révèlent quelque mufle hideux.
La réussite totale — à notre point de vue, qui n'est pas, on l'a constaté, celui des contemporains — de l'œuvre de Kenton et son absence de concessions fut sans doute fatale au réalisateur, du moins en ce qui concerne le genre cinématographique qui constitue la raison d'être de cette revue : car il fallut attendre dix ans pour que lui fut confiée, par un autre studio, la réalisation d'une autre œuvre fantastique. Mais l'Age d'Or, celui des créateurs, était révolu. Erle C. Kenton qui s'était, avec un seul film, montré l'égal des plus grands, ne pouvait plus prétendre à autre chose, dans les années 40, qu'à l'illustration de thèmes déjà bien usés. Du moins sut-il, comme on va le voir, les revaloriser par un talent original, alliant la poésie à la fantaisie.





Erle C. Kenton et la « Universal » : la fabrique de monstres

Une série exemplaire

La série dite « classique » des **Frankenstein** de la firme Universal, reconnaissable à l'utilisation — avec de légères variantes — du beau maquillage créé à l'origine par Jack Pierce pour Boris Karloff, se compose de huit films, échelonnés sur dix-huit ans, et dont seuls les deux — ou trois — premiers sont réellement considérés comme classiques : **Frankenstein** (1931) et **La Fiancée de Frankenstein** (1935), tous deux de James Whale, auxquels on ajoute parfois **Le Fils de Frankenstein** (1938-1939) de Rowland V. Lee. Les films suivants, selon les rares historiens du cinéma qui consentent à en donner les titres, « ne méritent qu'une mention ». Mentionnons-les donc : **Le Spectre de Frankenstein** (1942) d'Erle C. Kenton, **Frankenstein rencontre le Loup-Garou** (1942-1943) de RoyWilliam Neill, **La Maison de Frankenstein** (1944) et **La Maison de Dracula** (1945) tous deux d'Erle C. Kenton, et **Deux Nigauds contre Frankenstein** (1948) de Charles T. Barton.

Si, outre les deux James Whale, **Le Fils de Frankenstein** a acquis une sorte de réputation chez les cinéphiles français, en grande partie grâce à la présence — pour la troisième et dernière fois — de Boris Karloff dans le rôle du Monstre, les cinq autres films de la série, invisibles en France depuis de nombreuses années — et ceci explique sans doute cela — ne suscitent la plupart du temps chez l'amateur qu'une moue condescendante.

Ceux qui les ont vus leur reprochent le plus souvent de ne pas se situer au niveau des films de Whale. Or, si cette remarque est vraie en ce qui concerne le personnage principal de la saga, c'est-à-dire le Monstre de Frankenstein, ce n'est pas entièrement imputable aux scénaristes : l'abandon, par Karloff, du rôle qui fit sa gloire, obligea du même coup les auteurs-maisons à gommer l'accent porté sur le pathétisme de la Créature : chaque nouvel interprète — Lon Chaney Jr, Bela Lugosi, Glenn Strange — apportant avec lui, outre un physique différent, un nouveau caractère au rôle. Ce qui revient à dire que la bouleversante créature si bien mise en scène par James Whale[1] naquit avant tout de l'interprétation de Karloff, que rien ou presque, à la lecture du scénario, n'invitait à être émouvant — au contraire : ce n'est qu'à partir du second épisode, **La Fiancée**, que les scénaristes multiplieront les occasions de faire valoir la profonde humanité de l'interprète.

Karloff ayant quitté la série — du moins, nous le verrons, en ce qui concerne ce rôle — il en résulta donc un certain appauvrissement du personnage : le Monstre devint peu à peu le robot de chair, machine à tuer aux gestes saccadés qui devait inspirer jusqu'à nos jours fabricants de masques de carnaval et de maquettes animées.

Pourtant, prévenu de cet évident défaut, l'amateur qui aurait la curiosité — et, en ce qui concerne la France, la possibilité — de voir ces films dont on lui a parlé avec quelque mépris, éprouverait un choc.

1. Cf. dossier **Frankenstein** in **L'Écran Fantastique** n° 1.

Car la vérité est que la série des **Frankenstein** de la Universal est l'une des plus totalement réussies, cohérentes, et attachantes que l'écran nous ait offert. Malgré quelques défauts, tous ces films possèdent un atout majeur : le soin quasi-liturgique apporté à leur fabrication. Films de série? oui, certes — mais avec tout ce que cela comporte d'avantages pour une production Universal des années 30-40 : l'utilisation exceptionnelle du noir et blanc, les maquillages inégalés créés par Jack Pierce, les effets photographiques de John Fulton — c'est-à-dire que l'aspect visuel de ces films surclasse aisément ce qui se produit de nos jours. S'il faut un exemple, rien qu'un parmi une bonne centaine, prenons celui du cimetière au début de **Frankenstein rencontre le Loup-Garou**, film dont on peut penser à juste titre qu'il est le moins bon de la série : la marche des deux pilleurs de tombes, sous la clarté lunaire, entre les mausolées d'où s'envolent des corbeaux affolés, est une inoubliable image, belle comme une composition de Frank Frazetta.

Un univers cohérent

Un autre grand motif de satisfaction que procurent ces films est la participation de la troupe des acteurs de « second plan » — et on sait ce que signifie ce terme, appliqué au cinéma hollywoodien de l'époque : d'admirables comédiens, dignes en tout point des vedettes qu'ils entourent, et dont la présence répétée de film en film — certains, comme Lionel Atwill et Dwight



« Le Spectre de Frankenstein ».

Frye[2] firent jusqu'à cinq apparitions dans la série — ajoute beaucoup de cohérence à l'ensemble.
Car si l'unité apparente des différents films entre eux est parfois des plus lâches au niveau des scénarios — comme nous le verrons plus loin — tout le reste, interprétation, atmosphère, style de la photographie, contribue à faire de chaque épisode un reflet fidèle de l'univers créé par James Whale.

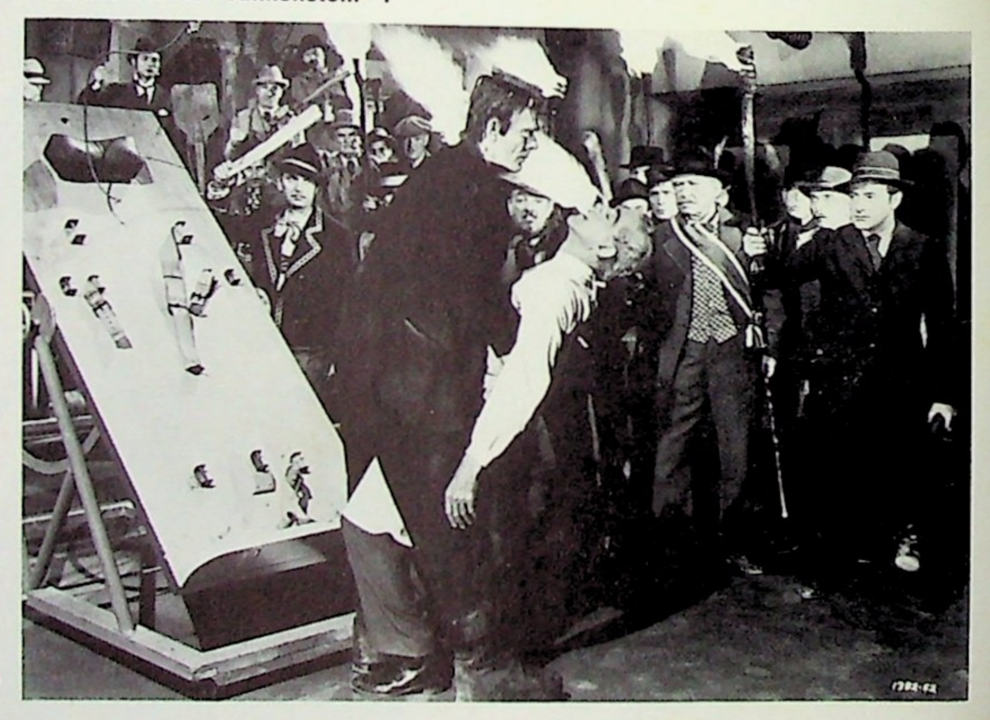
Un mythe toujours vivace

Bien que les modes vestimentaires aient changé en l'espace de quelque deux décennies, tous ces films sont des broderies autour du canevas original de 1931. Quel que soit son nom : Frankenstein, Vasaria, Reigelburg ou Visaria, c'est bien toujours le même village et les mêmes villageois porteurs de torches, les mêmes bourgmestres imbus de leurs fonctions, les mêmes policiers sanglés dans leur uniforme, les mêmes nabots sadiques, les mêmes cimetières baignés par la lune, les mêmes châteaux maléfiques aux laboratoires cyclopéens. Qu'il se nomme Frankenstein (Henry/Heinrich, Wolf ou Ludwig), Mannering, Niemann ou Edlemann, c'est bien toujours le même démiurge jetant son défi aux cieux. Et le Monstre, personnage-clef de ces films — au contraire de ceux de la Hammer qui ont pour pivot le savant — malgré les avatars dus à l'interprétation, est toutefois resté, d'un film à l'autre, assez fidèle à lui-même pour pénétrer l'inconscient du peuple américain et s'élever à la hauteur d'un mythe. D'un mythe entièrement né de ces huit films et toujours vivace en dépit de la bonne trentaine d'œuvres inspirées de l'histoire de Mary Shelley, qui virent depuis le jour sur les écrans et n'eurent que le tort de s'écarter de la représentation classique du personnage — protégé, il est vrai, par un copyright que la Universal ne lâchera sans doute pas de sitôt.

2. Mais le rôle de Dwight Frye dans **Le Fils de Frankenstein** fut malheureusement coupé au montage.

Cet univers, qui est le lien le plus évident de ces films, est d'une telle richesse que, malgré le succès obtenu par d'autres séries de la même compagnie — **La Momie** et ses cinq séquelles — Universal lui accorda toujours la préférence. On put le constater en 1943 lorsque le premier « cocktail horrifique » — entendez par là la première rencontre entre deux monstres-maison — fut tourné sous le titre **Frankenstein rencontre le Loup-Garou**. Ce dernier, sous les traits de Lon Chaney Jr, avait connu un triomphe lors de sa première apparition deux ans auparavant, et paraissait destiné à posséder sa propre série. Il partage encore la vedette dans le film de 1943, mais déjà le scénario se hâte de quitter les brumes du pays de Galles, patrie du malheureux homme-loup, pour des brouillards germaniques hantés par le Monstre de Frankenstein. Le film suivant, **La Maison de Frankenstein**, va plus loin encore, et le pauvre loup-garou n'est plus, de même que Dracula, que l'invité de la série. Et si **La Maison de Dracula** porte bien le nom du fameux vampire, ce n'est pas en Transylvanie que se déroule l'action, mais bien à Visaria, patrie cinématographique du plus grand monstre (ici, l'art et le box-office se rejoignent) de la Universal.
En 1948, chant du cygne du personnage — et du loup-garou, et de Dracula par la même occasion. Nous disons bien chant du cygne, car il est satisfaisant pour l'esprit que la parodie qui conclut la saga, loin d'être une pénible loufoquerie, ait été un hommage sincère et respectueux — bien plus que le récent **Frankenstein Junior** de Mel Brooks — à une série qu'il était sans doute sage de vouloir clore.
Une série dont Erle C. Kenton — cet inconnu — fut par trois fois l'illustrateur; le plus prolifique par conséquent. Il est permis de s'en féliciter.

« La Maison de Frankenstein ».



Le spectre de Frankenstein
(Ghost of Frankenstein)

U.S.A., 1942. **Prod. :** *Universal.* **Pr. :** *George Waggner.* **Réal. :** *Erle C. Kenton.* **Sc. :** *W. Scott Darling, d'après une hist. d'Eric Taylor.* **Ph. :** *Milton Krasner, Woody Bredell.* **Dir. Art. :** *Jack Otterson.* **Mont. :** *Ted Kent.* **Mus. :** *Hans J. Salter.* **Son :** *Charles Carroll, Bernard B. Brown.* **Déc. :** *Russell A. Gausman.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Inter. :** *Lon Chaney Jr (le Monstre), Sir Cedric Hardwicke (Dr Ludwig Frankenstein), Ralph Bellamy (Erik Ernst), Lionel Atwill (Dr Bohmer), Bela Lugosi (Ygor), Evelyn Ankers (Elsa Frankenstein), Janet Ann Gallow (Cloestine Hussman), Barton Yarborough (Dr Kettering), Doris Lloyd (Martha), Dwight Frye (le chef des villageois), Olaf Hytten (Hussman), Leyland Hodgson (chef constable), Holmes Herbert (le magistrat), Lionel Belmore, Michael Mark, Dick Alexander, 'Lawrence Grant, Brandon Hurst, Julius Tannen, Otto Hoffmann, Harry Cording, George Eldredge, Ernie Stanton, Jimmy Philipps, Teddy Infuhr, Eddie Parker (doublure de Lon Chaney Jr).* **Durée :** *68'*.

SCÉNARIO

« Malgré le départ du dernier des Frankenstein, Wolf, malgré la mort du bossu Ygor et celle du terrible Monstre créé par le baron Heinrich, les paysans du village de Frankenstein n'ont pas oublié les tragiques événements qui ont endeuillé la région. Alors que les villageois tentent de détruire le château des Frankenstein, Ygor, revenu de la tombe, intervient. Assommé par une explosion, il reprend conscience dans les souterrains du château où il découvre, emprisonné dans un bloc de soufre, la créature de Frankenstein.

Tandis qu'un violent orage s'abat sur la campagne et que les derniers pans de mur du château s'écroulent, Ygor entraîne dans la forêt le Monstre, gauche et inoffensif. Soudain, un éclair gigantesque frappe la Créature qui, absorbant l'énergie par les électrodes greffés à son cou, retrouve sa force.

Le lendemain, à Vasaria, Ludwig Frankenstein, le fils cadet du trop fameux savant



vient de réussir à extraire, opérer et remettre en place, un cerveau humain. Le même jour, sur la route de Vasaria, la Créature voulant aider une petite fille à récupérer son ballon, est attaquée par des paysans et emprisonnée. Ygor se présente chez Ludwig Frankenstein et tente de le persuader de continuer l'œuvre de son père. Ludwig refuse mais Ygor le menace de révéler qu'il est le fils du créateur du Monstre emprisonné à Vasaria. Dans la salle du tribunal, Ludwig est confronté au Monstre qui semble pressentir son identité. Devant l'indifférence du docteur, le Monstre furieux brise ses chaînes et s'enfuit avec Ygor.
Un soir, dans le château de Ludwig, le Monstre guidé par Ygor tente de s'emparer d'Elsa, la fille du docteur. Frankenstein parvient à isoler les agresseurs et les maîtrise à l'aide d'un gaz somnifère, mais le Monstre a eu le temps de tuer un ami de Ludwig : le docteur Kettering.
Le lendemain, alors que Ludwig se prépare à disséquer le Monstre, le spectre de son père lui apparaît : plutôt que de détruire le Monstre, ne vaut-il pas mieux lui greffer un autre cerveau, puisque là réside la source de tout le mal? — une tragique méprise ayant doté la créature du cerveau d'un assassin. Ludwig décide de donner au Monstre le cerveau du docteur Kettering.
Ygor persuade l'assistant de Ludwig, le docteur Bohmer, de remplacer le cerveau de Kettering par le sien. La Créature, prévenue des intentions d'Ygor, s'enfuit et s'empare de la fillette rencontrée sur la route de Vasaria. De retour au château, après avoir grièvement blessé Ygor, le Monstre fait comprendre à Ludwig qu'il veut que le cerveau de la fillette lui soit greffé. Finalement, le docteur Bohmer réussit à échanger le cerveau de Kettering par celui d'Ygor, et la greffe a lieu...
Plusieurs jours après, alors que les villageois en colère se dirigent vers le château, Ludwig ranime la Créature. A sa grande horreur, c'est Ygor et non Kettering qui répond par la bouche du Monstre.
Alors que Ludwig se rue sur Bohmer, le Monstre s'interpose et ordonne au docteur de gazer les villageois. Une panique s'ensuit. Cependant, le groupe sanguin d'Ygor n'étant pas du même type que celui de la Créature, celle-ci devient peu à peu aveugle.
Fou de rage, le Monstre se déchaîne contre les machines du laboratoire, tue Bohmer et déclenche un gigantesque incendie qui le consume ainsi que Ludwig Frankenstein. »

Le nouveau visage du monstre

La décision prise par Boris Karloff de ne plus interpréter le rôle auquel il devait sa célébrité dut plonger les dirigeants de la Universal dans une sorte de panique. Dans l'esprit du public, le Monstre de Frankenstein était et ne pouvait être que Karloff. Comment, d'autre part, renoncer à un personnage aussi rémunérateur — dont la dernière apparition, dans **Le Fils de Frankenstein**, avait été une des meilleures affaires de la firme — et dont le studio possédait l'entière exclusivité?
Il s'agissait donc de trouver un nouvel interprète, et, loin de passer ce fait sous silence, de baser toute la publicité de la production sur ce changement, afin d'exciter la curiosité d'un public dont le dernier contact avec le personnage remontait à trois ans.
Il ne fallut sans doute pas de longues réflexions aux producteurs pour désigner le successeur de Karloff. Une des grandes vedettes de la firme au temps du muet avait été, rappelons-le, Lon Chaney, dont les plus grands succès, **Notre-Dame de Paris** (1923) et **Le Fantôme de l'Opéra** (1925) devenus des classiques, étaient présents à toutes les mémoires. Son fils Creighton, né en 1906, après de modestes débuts dans les studios de la R.K.O. en 1932, avait paru dans une soixantaine de productions de tous genres avant d'incarner magistralement, en 1939, le personnage de Lennie dans **Des souris et des hommes**, de Lewis Milestone. On l'avait ensuite remarqué dans **Tumak, Fils de la Jungle** (1940, de Hal Roach et Hal Roach Jr), avant que George Waggner n'en fasse le héros de **L'Échappé de la chaise électrique** pour la Universal en 1941. Ce film, dont le scénario était l'adaptation d'une histoire non tournée, prévue pour Karloff et Lugosi — et dans lequel le jeune Chaney tenait le rôle attribué à Karloff — avait connu un certain succès, comparable en rien, cependant, à l'enthousiasme avec lequel devait être reçu à la fin de la même année, la seconde tentative de Waggner, **Le Loup-Garou**. Convaincus de tenir en Creighton Chaney — qui, depuis 1937, avait adopté le nom de Lon Chaney Jr — le nouveau Karloff, les producteurs — parmi lesquels George Waggner — en firent le héros du **Spectre de Frankenstein**. Nouvelle star de la terreur, Chaney Jr retrouva pour ce film Erle C. Kenton, sous la direction duquel il avait tourné quelques mois auparavant **La Fièvre de l'or**, d'après Jack London.
D'aspect plus lourd et plus brutal que Karloff, Lon Chaney Jr ne pouvait rendre avec conviction la condition pitoyable du personnage des trois films précédents. La sensibilité de Karloff n'étant plus au rendez-vous, l'accent fut mis sur la force bestiale du Monstre, que quelques judicieux cadrages pris en contre-plongée, accentuaient encore. La poésie fit place au réalisme : les opérations — greffes de cerveaux, etc. —furent pour la première fois montrées, du moins en partie, et non suggérées comme dans les premières versions. Le supplice final du Monstre, bouleversant dans le film original, par les cris d'enfant blessé de l'interprète, fut ici traité dans le style horrifiant : un admirable maquillage parvenant réellement à donner au spectateur l'impression de la chair se calcinant.
Ce fut donc à la vision d'un tout autre Monstre que les spectateurs furent conviés, mais qui conservait tout de même avec le précédent suffisamment de points communs pour que la continuité soit assurée. Adapté au visage du nouvel interprète, le maquillage de Jack Pierce se parait d'autres expressions. Le succès du film fut assez important pour assurer à Lon Chaney Jr une sorte de niche à la Universal : il devint la vedette-maison des productions de terreur des années 40. C'est avec **Le Spectre de Frankenstein** que l'acteur modifia une fois de plus son nom, laissant tomber le « Junior » pour n'être plus que Lon Chaney.



De quelques anomalies sans conséquences

Comme tous les films de la série — à partir du second — **Le Spectre de Frankenstein** présente, par rapport à ses prédécesseurs, quelques incohérences au niveau du scénario. Relevons les plus marquantes.
Ygor, qui n'est pas une créature artificielle mais un être de chair — bien qu'il ait déjà survécu au gibet — est abattu, à la fin du **Fils de Frankenstein**, par Wolf (Basil Rathbone) de quelques balles de revolver (judicieusement tirées par un homme dont l'adresse à la cible nous a été démontrée quelques instants plus tôt). Il surgit au début du **Spectre**, apparemment en fort bonne santé et ne gardant aucun souvenir de l'incident.
Le puits de soufre, qui bouillonne depuis des siècles, se solidifie en quelques années, semble-t-il, sans beaucoup d'explications non plus. Le Monstre qui en émerge porte le costume — légèrement modifié — de Karloff dans le film précédent : veste de fourrure, culotte de peau. Après que l'éclair lui a rendu sa force première, le géant se retrouve soudainement vêtu de neuf, et son costume noir est à peu près le même que celui des deux premiers épisodes.
Les villageois de Vasaria semblent ne jamais avoir entendu parler du Monstre de Frankenstein, bien que la distance entre les deux villages soit couverte à pied par un être dont la faiblesse ralentit quelque peu la marche...
Enfin, le fait que le Monstre, jusqu'alors muet, se mette à parler avec la voix d'Ygor lorsque le cerveau de ce dernier lui est greffé est évidemment une incongruité du point de vue de la logique, mais c'est une idée poétique de première grandeur et c'est sur elle que nous terminerons l'exposé des « anomalies » d'un scénario qui a tant à offrir par ailleurs.
Car le recul du temps, parfois cruel pour d'autres œuvres jadis estimées, n'a, singulièrement peut-être, fait qu'accentuer les qualités d'un film dont la courte durée — 68 minutes — offre un merveilleux « digest » des multiples situations et possibilités offertes par son thème fameux. En à peine plus d'une heure se déroulent des événements dont l'exposé, de nos jours, ferait l'objet d'un feuilleton-télé...

D'inoubliables images

La réalisation possède en effet le rythme fiévreux qui fait le charme de **La Fiancée de Frankenstein**, et qui contraste tant avec la lenteur, parfois un peu pesante, du **Fils**. Dès le début, la marche des paysans — parmi lesquels on peut reconnaître le meneur, Dwight Frye, non cité au générique — vers le château, Erle C. Kenton s'impose comme un maître-narrateur : ne laissant jamais au dialogue le soin de commenter l'action, il montre cette dernière, et de quelle merveilleuse façon! Un des « clous » du film est sans doute l'inoubliable scène où le Monstre, privé d'énergie, marche maladroitement dans les bois en compagnie d'Ygor. Un éclair le frappe et lui rend sa force. Outre le prodigieux truquage, la scène est si réussie, si pleine d'émotion que l'on se surprend à participer à la joie d'Ygor lorsque ce dernier s'exclame triomphalement : « Frankenstein était ton père; ta mère était la lumière : elle est descendue vers toi!... »
Bien d'autres scènes sont à citer : la silhouette tordue d'Ygor, jetant d'énormes pierres sur les paysans; la rencontre avec Cloestine, la petite fille, sans doute un poncif après la séquence fameuse du premier **Frankenstein** mais qui est fort bien amenée et chargée d'émotion. Janet Ann Gallow, du haut de ses quatre ans, étant la digne benjamine d'une interprétation de qualité qui réunit, outre Lon Chaney Jr et Bela Lugosi, Sir Cedric Hardwicke dans le rôle du fils cadet de Frankenstein (et aussi du spectre de ce dernier dans une courte scène qui donne son titre au film), Evelyn Ankers, la reine des films d'épouvante des années 40, Ralph Bellamy qui flirta parfois avec le fantastique jusqu'au **Rosemary's baby** de Polanski. Lionel Atwill, dans le rôle du jaloux Dr Bohmer, mérite une mention à part : c'est, avec l'inspecteur Krogh qu'il incarnait dans le film précédent, son plus grand rôle dans la série; ses trois collaborations ultérieures se borneront à des apparitions. C'est, de plus, la seule de ses participations qui évoque la grande époque de cet acteur, spécialiste dix ans plus tôt des rôles de savant fou.

Intermède

Avant d'aborder **House of Frankenstein**, seconde contribution d'Erle C. Kenton à la saga, il n'est sans doute pas inutile de dire quelques mots de **Frankenstein rencontre le Loup-Garou** (épisode intermédiaire dû à Roy William Neill) : réalisé en 1943, le film de Neill est à la fois une suite du **Spectre de Frankenstein** (avec quelques libertés) et du **Loup-Garou** de George Waggner.
Il représente la première tentative de rencontre entre deux séries distinctes. Les deux premières bobines narrent la suite des aventures du loup-garou : malencontreusement ressuscité par deux pilleurs de tombes, Larry Talbot s'évade de l'hôpital dans lequel on le soignait après qu'il eut été retrouvé inconscient un lendemain de pleine lune. Il retrouve Maleva, une bohémienne, mère de l'homme-loup qui mordit autrefois Talbot et le contamina. Tous deux se rendent à Vasaria où, selon Maleva, vit le docteur Frankenstein qui pourra guérir Larry. Mais Frankenstein est mort dans l'incendie. Talbot découvre pourtant le Monstre, conservé par la glace dans les souterrains du château. Il obtient de la Créature la révélation de la cachette en laquelle Frankenstein tenait ses notes secrètes. Un médecin, Mannering, accepte de guérir Talbot et de détruire le Monstre de Frankenstein mais en dernier ressort leur rend à tous deux des forces décuplées. Tandis que les



deux monstres s'affrontent, les villageois font sauter un barrage tout proche et inondent le château, noyant les deux créatures.

De ce film, plus qu'estimable et parfois fort beau, mais qui demeure sans doute le plus faible de la saga, disons brièvement qu'un effort fut fait pour conserver une certaine cohérence à la série. Il fut un instant question de confier à Lon Chaney Jr les deux rôles « monstrueux », le combat étant filmé au moyen de doublures, mais la difficulté du projet le fit rejeter. Le nouveau choix logique pour incarner le Monstre — car le rôle de Talbot ne pouvait être tenu que par son créateur, Lon Chaney Jr — était Bela Lugosi, puisque le cerveau d'Ygor habitait désormais le corps du Monstre et que ce dernier parlait avec la voix de l'acteur hongrois! Ce dernier avait refusé le rôle en 1931 dans le film original, mais son statut de vedette avait connu, depuis, certains revers et sans doute fut-il heureux d'accepter, douze ans plus tard, ce personnage dont il aurait pu être le créateur. Le film fut donc tourné avec Lugosi chargé d'incarner un monstre doué de parole et aveugle, conformément aux scènes finales du **Spectre**. Malheureusement, les producteurs changèrent d'avis peu après le tournage et supprimèrent les quelques phrases prononcées par Lugosi, ainsi que toutes les allusions à sa cécité. D'où l'absurde spectacle offert par un Monstre se déplaçant maladroitement, les bras tendus devant lui sans raison apparente après lesdites coupures; l'incompréhensible sourire de Lugosi lors de l'opération finale (il recouvrait la vue!); en outre, certaines scènes furent refaites, non avec Lugosi, mais avec Eddie Parker, une « doublure » coutumière du rôle. Tous ces désastreux changements ne pouvaient que nuire à un film dont toute la première partie — consacrée au loup-garou — est cependant absolument remarquable.



La Maison de Frankenstein
(House of Frankenstein)

U.S.A., 1944. **Prod. :** *Universal.* **Pr. :** *Paul Malvern.* **Réal. :** *Erle C. Kenton.* **Sc. :** *Edward T. Lowe, d'après une hist. de Curt Siodmak.* **Ph. :** *George Robinson.* **Dir. Art. :** *John B. Goodman, Martin Obzina.* **Mont. :** *Philip Cahn.* **Mus. :** *Hans J. Salter.* **Son :** *Bernard B. Brown.* **Déc. :** *Russell A. Gausman, J. Andrew Gilmore.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Cost. :** *Vera West.* **Eff. Sp. :** *John P. Fulton.* **Ass. Réal. :** *William Tummel.* **Inter. :** *Boris Karloff (Dr Gustav Niemann), Lon Chaney Jr (Lawrence Talbot), Anne Gwynne (Rita Hussmann), J. Carrol Naish (Daniel), Elena Verdugo (Ilonka), John Carradine (Comte Dracula/Baron Latos), Peter Coe (Carl Hussmann), Lionel Atwill (Inspecteur Hans Arnz), Sig Rumann (Herr Hussmann, le bourgmestre), George Zucco (Professeur Bruno Lampini), Philip Van Zandt (Müller), Julius Tannen (Hertz), Olaf Hytten (Hoffman, patron du Café), Frank Reicher (Ullmann), Michael Mark (Frederick Strauss), Brandon Hurst (Dr Geissler), Glenn Strange (Le Monstre), Charles Miller (Toberman), Dick Dickinson (Born), George Lynn (Gerlach), William Edmunds (Fejos), Hans Herbert (Meier), Edmund Cobb, Belle Mitchell, Joe Kirk, Charles Wagenheim.* **Durée :** *71'. Titres de tournage : « Chamber of Horrors », « The Devil's Brood ».*

SCÉNARIO

« Après quinze ans de réclusion à la prison de Neustadt, le docteur Niemann, un disciple de Frankenstein, réussit à s'évader avec Daniel, un bossu à qui il a promis de transférer le cerveau dans un corps sain.
En chemin il rencontre un forain, le professeur Lampini, qui les héberge et leur montre sa « Chambre des Horreurs », où repose le squelette de Dracula, un pieu de bois planté à l'emplacement du cœur. Daniel étrangle le forain et c'est sous le nom de Lampini que Niemann arrive à Reigelburg.
Ayant ressuscité Dracula, Niemann lui propose un pacte : il fournira un abri au vampire en échange de quoi celui-ci l'aidera à se



venger des personnes qui quinze ans plus tôt l'ont condamné. Mais après avoir accompli ses méfaits nocturnes, Dracula sera surpris par le soleil qui le désintègre.
Quelques jours plus tard, Lampini/Niemann arrive au village de Frankenstein. Il découvre par hasard dans les souterrains du château de Frankenstein les corps de la Créature et de Larry Talbot, le loup-garou, emprisonnés dans un énorme bloc de glace.
Après avoir récupéré les notes de Frankenstein, Niemann ramène les deux monstres à son laboratoire de Visaria. Alors qu'il projette de transférer les cerveaux de ses ennemis dans le corps de la Créature et de Larry Talbot, ce dernier le supplie d'empêcher la malédiction de se renouveler. Mais la pleine lune fait son œuvre et désespéré il demande à une jeune bohémienne amoureuse de lui de le tuer d'une balle d'argent.
Pendant ce temps, le Monstre de Frankenstein se libère et tue Daniel. Les paysans déchaînés chassent la Créature qui s'enlise dans les marais du château entraînant Niemann dans le piège mortel. »



Plus on est de fous...

Les histoires mettant en scène le seul Monstre de Frankenstein avaient, au milieu des années quarante, perdu une bonne partie de leur impact. Bien qu'imparfaite, la première tentative de renouvellement de la série par le biais d'une rencontre avec un autre mythe, **Frankenstein meets the Wolf Man**, connut un franc succès, au point que la Columbia emboîta le pas à la Universal en produisant, quelques mois plus tard, **Le Retour du vampire** (réalisation de Lew Landers) dans lequel Lugosi — cette fois sous les traits du Comte Tessla, un avatar de Dracula — affrontait de nouveau un loup-garou, incarné par Matt Willis.
Ne voulant pas être en reste, Universal joua le jeu à fond l'année suivante (1944) : « Tous réunis... les Titans de la Terreur à l'écran! » proclamait la publicité de **House of Frankenstein**, dont le titre de tournage avait été **The Devil's Brood** (« La Couvée du Diable »). Le film d'Erle C. Kenton ne promettait pas moins de cinq monstres — ce qualificatif étant pris dans l'optique des spectateurs des séries à succès de la firme : autour du Monstre de Frankenstein, dont le nom de l'interprète était tenu secret sur les rutilantes affiches, s'alignaient en effet les visages plus ou moins rébarbatifs du Comte Dracula, du Loup-Garou, du Savant Fou et de son traditionnel Aide Bossu.
Le grand argument publicitaire du nouvel épisode étant fourni par le retour de Boris Karloff dans la série, sans doute est-ce à dessein que le nom de Glenn Strange, nouvel interprète du Monstre, fut superbement ignoré par le matériel d'affichage. Seul, le générique rendait justice au quatrième (et dernier, à ce jour) titulaire du rôle.
Glenn Strange, spécialiste des rôles de « méchant », principalement dans des westerns — bien qu'il ait paru également dans quelques films fantastiques, dont **The Mad Monster**, de Sam Newfield (1942) — avait été proposé pour le rôle du Monstre (Bela Lugosi, rendu responsable du demi-échec de **Frankenstein meets the Wolf Man**, étant boudé par les dirigeants du studio) par le maquilleur Jack Pierce au producteur Paul Malvern. Maquillé par Pierce, Strange fut assez convaincant pour être accepté avec enthousiasme par Malvern. Parmi les autres comédiens pressentis et rejetés, citons un autre cowboy de l'écran, Lane Chandler.

Le dernier visage du Monstre

Bien que ne possédant rien du génie dramatique de Karloff, Glenn Strange, par son incontestable présence physique, fut un substitut plus que satisfaisant : sur son visage, plus brutal et plus buriné que ceux des trois précédents interprètes, Jack Pierce put accentuer l'aspect vaguement caricatural du maquillage. Exagérant l'épaisseur des arcades sourcilières, la lourdeur des paupières, la cicatrice funèbre des lèvres noircies, Pierce recréa, en quelque sorte, dans ce film, son chef-d'œuvre : le nouveau Monstre n'avait plus rien de la bouleversante humanité de Karloff, mais il possédait ses propres caractéristiques, et sa force d'impact sur les foules dut être assez grande si l'on songe que dans la plupart des cas c'est le visage de Strange qui fut retenu par les fabricants de masques horrifiants, de modèles réduits, par les caricatures et les publicités diverses. Strange eut même l'honneur d'illustrer, en février 1969, la plupart des articles nécrologiques consacrés à Boris Karloff! Il devait décéder lui-même en 1973.

Un nouveau Dracula...

Universal ayant rejeté le malheureux Lugosi, lequel ne devait plus, par la suite, retrouver qu'une seule fois le chemin du studio[3] dont il avait été, durant la précédente décennie, l'une des stars les plus populaires, le rôle du

3. En 1948, pour **Deux Nigauds contre Frankenstein**.



Comte Dracula fut confié à John Carradine.
Physiquement, ce dernier était plus proche que Lugosi du buveur de sang tel que l'avait décrit Bram Stoker : naturellement émacié, un savant maquillage accentuant l'aspect funèbre de son visage, Carradine fut un parfait Dracula, dont l'apparition, malheureusement, se bornait à la première partie du film, la plus courte : mais ce segment — qui forme en lui-même un épisode autonome et tout à fait étranger au reste du film — est si satisfaisant que la qualité de son apparition compense sa brièveté, semblable en cela à celle d'Elsa Lanchester dans **La Fiancée de Frankenstein**.
Cet épisode « vampirique » de **House of Frankenstein** se clôt sur une remarquable scène de poursuite, une des plus convaincantes que le cinéma nous ait montrées : grâce à un montage ultra-soigné, et la remarquable partition musicale de Hans J. Salter, la mise à mort de Dracula acquiert une dimension inattendue : ne se contentant point de mélanger les monstres, Kenton marie les genres et cette fin grandiose de Dracula, dans la plus pure tradition westernienne, est étrangement émouvante dans sa démesure.

... et un éternel loup-garou

Le loup-garou, bien sûr, est interprété par Lon Chaney Jr, qui le perpétuera jusqu'au dernier film de la série, en 1948. Lon Chaney, comédien inégal mais parfois attachant, trouve ici, lui aussi, l'une de ses plus belles morts de cinéma : servi par un trucage superbe de John P. Fulton, Larry Talbot reprend pour la dernière (?) fois ses traits humains. Sur l'écran disparaissent peu à peu, par une série de fondus enchaînés, les stigmates repoussants de sa bestialité : les crocs ensanglantés redeviennent d'honnêtes canines, le pelage s'estompe, le mufle s'affine peu à peu...
La technique de Fulton, appliquée à ce processus de transformation du loup-garou en homme, ou vice-versa, avait fait de nets progrès depuis 1941, date de réalisation du premier film de la série : les changements à vue n'y étaient qu'esquissés. Dans **Frankenstein meets the Wolf Man**, Fulton s'était risqué, avec brio, à filmer la série complète des variations de maquillage. Selon Jack Pierce, la transformation de Lon Chaney en monstre velu prenait deux heures et demie, mais, lorsque cette même transformation devait réellement s'effectuer sur l'écran, nécessitant la présence simultanée de Pierce et Fulton, le malheureux Chaney devait se soumettre pendant quatorze à quinze heures, et même parfois davantage, à l'immobilité la plus totale...

Un comédien éclectique

J. Carrol Naish, l'interprète du bossu Daniel, fut un des « seconds rôles » les plus appréciés de Hollywood. Spécialiste des compositions d'étrangers en tout genre — on le vit en Indien, en Italien, en Espagnol, en Russe, etc. —, Naish n'eut, dit-on, jamais l'occasion d'incarner un de ses compatriotes. Ce pur Irlandais s'illustra aussi dans le fantastique : **Dr Renault's Secret** de Harry Lachman (1942), inspiré du « Balaoo » de Gaston Leroux, **La Bête à 5 doigts** (1946) de Robert Florey, etc. Il devait être de nouveau confronté à Lon Chaney, bien des années plus tard, en 1969/1970, pour **Dracula vs Frankenstein**, d'Al Adamson, qui marque sa dernière apparition à l'écran.
Deux fois nommé pour l'Oscar, Naish était de ces comédiens qui savent donner force et conviction à leur personnage souvent malgré les insuffisances du scénario. Naish fit de Daniel une de ses performances les plus mémorables. A sa mort il y a quelques années, les journaux américains, ne pouvant prétendre citer plus d'une dizaine de ses quelque deux cents films, mentionnèrent invariablement **House of Frankenstein**.

The last but not the least

Daniel et le Dr Niemann forment un admirable duo : complice forcé du maléfique chirurgien, le bossu hait de toutes ses forces cet homme qui le domine et le terrorise. Amoureux d'Ilonka, repoussé par cette dernière, Daniel, dans l'espoir d'obtenir du docteur la transformation physique qui seule apportera un remède à ses maux, se voit condamné à exécuter les desseins de son maître. Si Daniel est une pitoyable créature, Niemann, lui, incarne le Mal à l'état pur : triomphant, apportant à sa vengeance compliquée le soin dont il est capable, se délectant à la simple évocation du sort réservé à ses victimes, Boris Karloff incarne ici un savant fou qui est la parfaite antithèse des rôles de savants fous qu'il tenait quelques années plus tôt pour la Columbia : Niemann n'est pas une victime du destin comme ses malheureux prédécesseurs, il a en lui le sang des Fu Manchu et c'est bien à ce rôle qu'il faut remonter pour retrouver chez Boris Karloff semblable cruauté teintée d'humour sardonique.

Un cocktail réussi

La réunion de ces cinq créatures — en fait, trois seulement, car Dracula ouvre le film et le Monstre de Frankenstein n'intervient qu'à la toute dernière bobine — tient les promesses de la publicité. Sans doute le spectateur venu pour assister aux exploits de l'un ou l'autre de ces personnages en particulier, pourra-t-il se sentir frustré par les apparitions mesurées de celui-ci; mais, une fois admis le parti-pris de mêler en une seule aventure des héros aux destins si divers, force est de constater que le réalisateur se tire brillamment des pièges tendus par le scénario. Quoique l'on ait pu prétendre, le film n'est absolument pas une parodie et, bien que non dénué d'humour — Niemann en professeur Lampini haranguant les badauds — **House of Frankenstein** est

une illustration rigoureuse de plusieurs thèmes fantastiques, sans le moindre recul par rapport au sujet. Il est aberrant que, tout réiemment, l'on ait pu comparer à ce chef-d'œuvre l'imbécile pot-pourri de Tulio Demicheli, **Dracula contre Frankenstein** (Espagne-Italie-Allemagne, 1969). Le film de Demicheli se contente d'exploiter sans vergogne des personnages ayant fait leurs preuves, mais en les dépersonnalisant totalement : ce ne sont plus que des marionnettes sans consistance dans un film indigeste, peu soigné et vulgaire. Rien à voir avec Erle C. Kenton. En fait, si **House of Frankenstein** pèche par certains détails, ce sont, ici encore et comme dans toute la série Universal, des détails du scénario : le village au château duquel Niemann et Daniel découvrent les corps congelés du Monstre et de Larry Talbot, se nomme « Frankenstein » (comme dans **Le Fils...**) et non Vasaria comme dans le précédent épisode. Vasaria, devenu ici Visaria, n'est plus que le terrain des expériences de Niemann. Il existe également une certaine confusion au niveau desdites expériences : Niemann menace un de ses ennemis, Frederick Strauss, de lui greffer le cerveau du loup-garou. Ainsi, « Strauss vivra dans la terreur de se changer en loup à chaque pleine lune... » Si une telle expérience se produisait, nous ne voyons pas en quoi le résultat pourrait aboutir à autre chose qu'à donner à Larry Talbot un nouveau corps, Strauss étant purement et simplement liquidé par l'opération! Mais n'ergotons pas : par la splendeur de ses décors, la conviction de ses interprètes, la vigueur de sa musique, **House of Frankenstein** demeure une œuvre certes un peu folle, mais l'aboutissement splendide d'un genre, un exemple presque unique d'union heureuse de différents mythes du Fantastique.

Plus heureux que le docteur Niemann, Erle C. Kenton en a parfaitement réussi la greffe.



La Maison de Dracula
(House of Dracula)

U.S.A., 1945. **Prod. :** *Universal.* **Pr. :** *Paul Malvern.* **Réal. :** *Erle C. Kenton.* **Pr. Ex. :** *Joseph Gershenson.* **Sc. :** *Edward T. Lowe.* **Ph. :** *George Robinson.* **Dir. Art. :** *John B. Goodman, Martin Obzina.* **Mont. :** *Russell Schoengarth.* **Mus. :** *Edgar Fairchild.* **Sup. Mus. :** *Hans J. Salter.* **Déc. :** *Russell A. Gaussman, Arthur D. Leddy.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Cost. :** *Vera West.* **Coiff. :** *Carmen Dirigo.* **Eff. Sp. :** *John P. Fulton.* **Ass. Réal. :** *Ralph Slosser.* **Int. :** *Lon Chaney Jr (Lawrence Talbot), John Carradine (Comte Dracula/Baron Latos), Martha O'Driscoll (Miliza Morell), Lionel Atwill (Inspecteur Holtz), Jane Adams (Nina), Onslow Stevens (Dr Franz Edlemann), Ludwig Stossel (Siegfried), Glenn Strange (Le Monstre), Skelton Knaggs (Steinmuhl), Joseph E. Bernard (Brahms), Dick Dickinson (un villageois), Fred Cordova (un policier), Harry Lamont (un villageois), Gregory Muradian (Johannes), Beatrice Gray (la mère), et WalterDePalma (doublure de Lon Chaney Jr), Arthur W. Stern (doublure de John Carradine), Carey Loftin (doublure d'Onslow Stevens), et : Boris Karloff dans les stock-shots de* **The Bride of Frankenstein**, *Lon Chaney Jr et Ed Parker dans les stock-shots de* **The Ghost of Frankenstein. Durée :** *67'.*

SCÉNARIO

« Par une nuit d'automne, un château planté sur une falaise abrupte... Une chauve-souris géante apparaît à la fenêtre d'une chambre où dort Miliza, l'assistante du Dr Edlemann. La silhouette de la chauve-souris se métamorphose en un homme qui, se déplaçant le long de la façade du château, gagne la fenêtre du bureau du docteur Edlemann.
Celui-ci, réveillé en sursaut, accueille l'intrus qui se présente comme le Baron Latos et invite le docteur à le suivre dans les souterrains. Là, le Baron Latos désigne un cercueil, son cercueil, celui du Comte Dracula. Il demande au savant de l'aider à le délivrer de sa malédiction. Le docteur accepte, convaincu que l'origine du vampirisme est scientifique, non diabolique, et qu'il peut être vaincu par la médecine.



Le lendemain, Edlemann étudie une découverte biologique grâce à laquelle il pourra probablement guérir sa seconde assistante, Nina, que la nature a affublée d'une bosse dans le dos. Il étudie également le sang de Dracula, et opère des transfusions sur celui-ci. Cependant, un homme se présente à Miliza, Lawrence Talbot, et demande à voir le docteur de toute urgence. Celui-ci étant occupé, Talbot, paniqué, s'enfuit.
Peu de temps après, l'inspecteur Holtz appelle Edlemann : un homme exalté que Miliza reconnaît comme étant Talbot s'est fait involontairement enfermer dans une cellule de la prison. Il explique à Edlemann qu'il souffre de lycanthropie, la pleine-lune le métamorphosant en monstre redoutable. Puis, devant les témoins horrifiés, la transformation s'opère : Talbot devient un loup-garou déchaîné, menaçant de briser les barreaux de sa cellule.
Edlemann est convaincu qu'il peut le guérir grâce à une plante qui secrète certaines substances propres à éliminer le mal. Cependant, Talbot incapable de patienter plus longtemps se jette à la mer du haut d'une falaise. Edlemann part à sa recherche et est attaqué par le monstre dans une grotte sous-marine, quand un nuage, masquant la lune, redonne à Talbot son aspect naturel. Les deux hommes entreprennent d'explorer la grotte et découvrent un géant qui gît, inconscient, près d'un squelette. Celui-ci est identifié comme étant celui du docteur Niemann, impliquant que cette créature serait le Monstre de Frankenstein.
Malgré ses désirs, le docteur Edlemann prêt à redonner vie à la Créature renonce à son projet dangereux.
Pendant ce temps, Dracula essaie de vampiriser Miliza mais Nina les surprend et avertit Edlemann qui décide alors d'opérer une nouvelle transfusion sur le vampire pour calmer son besoin de sang. Dracula hypnotise le docteur, puis, après lui avoir injecté de son propre sang, se précipite dans la chambre de Miliza. L'aube approchant, le vampire se réfugie dans son cercueil. Edlemann ouvre celui-ci dès l'apparition du soleil, transformant Dracula en poussière.
Le soir même Edlemann ressent un étrange conflit se livrer entre le bien et le mal dans les profondeurs de son âme, mais il continue à soigner Talbot. Celui-ci observe une nuit le docteur, dont le visage semble transformé en monstre, poursuivi par des villageois, escalader les murs du château. Edlemann venait de tuer sauvagement un paysan. Il comprend bientôt qu'il est « contaminé » par le sang de Dracula et demande à Talbot de le tuer.
Une enquête a lieu; le frère du paysan assassiné découvre un indice selon lequel le docteur Edlemann est mis en cause. Les villageois accompagnés de l'inspecteur Holz organisent une marche vers le château, réclamant justice.
Pendant ce temps, Talbot s'aperçoit avec joie que l'expérience du docteur Edlemann a réussi, la pleine lune restant enfin sans effet sur son corps. Par contre Edlemann, à nouveau possédé par les forces du Mal, étrangle Nina et commence à réanimer électriquement le corps du Monstre de Frankenstein.
Miliza et Talbot se précipitent dans le laboratoire du docteur qui projette Holz contre une machine l'électrocutant. Talbot abat le docteur d'un coup de revolver le libérant ainsi de l'emprise du mal.
Le Monstre de Frankenstein rendu furieux par la mort du docteur se dirige vers les paysans lorsqu'éclate un incendie, provoqué par des courts-circuits. L'incendie réduit à néant la Créature qui s'écroule dans le brasier, sous les yeux de Talbot et Miliza enlacés, tandis que retentissent les cris de joie des habitants de Visaria. »

Heureuse surprise...
... mais chant du cygne

House of Frankenstein ayant été un grand succès commercial, les conséquences de l'aventure ne pouvaient être que conformes à la logique des producteurs hollywoodiens : en l'occurence, la mise en chantier presque immédiate d'une séquelle : **House of Dracula**.
Confiée au même réalisateur, sortie de l'imagination du même scénariste, regroupant quelques-uns des principaux acteurs et techniciens du film précédent, l'entreprise, à priori, semblait des plus inquiétantes : le risque de répétition n'était-il pas inévitable, n'allait-on pas lasser les spectateurs en leur proposant, deux fois de suite, le même cocktail horrifique? De ce point de vue, **House of Dracula** fut une très heureuse surprise, car les ressemblances, inévitables et d'ailleurs bienvenues, avec son prédécesseur, étaient bien vite amenuisées par un astucieux scénario dont la cohérence dramatique tranchait quelque peu avec la folle cavalcade qu'était avant tout **House of Frankenstein**.
Ici, loin de former des épisodes séparés, les avatars des différents personnages s'imbriquent tous, avec beaucoup de rigueur, dans l'aventure personnelle du héros principal, le docteur Franz Edlemann. Edlemann n'est pas l'ordinaire« savant fou » de la série : avec beaucoup de finesse, le scénariste Edward T. Lowe a renouvelé le personnage en le dotant d'une double personnalité, et les actions de ces deux contraires conduisent, de rebondissement en rebondissement, l'histoire à son dénouement logique : chemin faisant, en accomplissant son propre destin, Edlemann règle le sort des monstres de la série. Rien n'est laissé au hasard; d'un salmigondis de personnages n'ayant rien à voir entre eux, Edward T. Lowe a su tirer parti de façon magistrale, non par la fantaisie comme dans **House of Frankenstein**, mais par la rigueur la plus cartésienne appliquée à des mythes.



Si le film, cependant, fut un échec relatif comparé à l'accueil qui avait été fait à **House of Frankenstein**, peut-être faut-il en imputer le fait, soit à la lassitude du public, soumis depuis 1942 à un **Frankenstein** annuel, soit à l'absence de tout nouvel élément publicitaire susceptible d'attirer ledit public. Car les affiches ne proposaient rien de plus que celles du film précédent — plutôt moins, puisque Karloff et J. Carrol Naish s'étaient retirés de l'aventure. Si le nom de Glenn Strange, pour la première fois, était cité (en 6e position), en revanche, et par une inexplicable erreur de jugement, rien n'était fait pour promouvoir Onslow Stevens et son personnage à double face : ce dernier n'était qu'un « mad doctor » de plus. Et le traditionnel « bossu maléfique » n'était ici qu'une pauvre jeune fille au corps déformé, sans rien de maléfique.

Glenn Strange et Lon Chaney Jr ne faisaient que reprendre sans surprise leur rôle habituel — si l'on excepte le fait que, pour la première fois dans la série, le loup-garou connaît la happy-end jusqu'alors à lui refusée. Seule, l'apparition de John Carradine innove quelque peu : ses cheveux, gris dans le film précédent, ont ici la blancheur de la neige...

On pourrait donc penser que seul, le scénario apporte quelque chose de neuf. Mais deux séquences au moins procurent un dépaysement total et bienvenu : la scène du meurtre de Zeigfried par Edlemann devenu fou, et la mort de Nina par les mains du même assassin. Ces séquences sont traitées au moyen d'ombres gigantesques se profilant sur les façades du village ou les murs du laboratoire. A elles seules, elles justifient la réalisation de ce film. Par leur beauté plastique, elles atténuent la monotonie pouvant résulter d'une action, certes toujours intéressante, mais se déroulant plus ou moins dans les mêmes décors, ceux du village et de la maison d'Edlemann.

Malheureusement, Erle C. Kenton semble avoir disposé de moins de moyens que pour **House of Frankenstein** : outre l'économie de décors déjà mentionnée, un fâcheux recours aux stock-shots est à signaler. Si les quelques plans de Boris Karloff dans la scène du cimetière de **La Fiancée de Frankenstein** s'intègrent assez bien — le Monstre n'y étant photographié qu'en plan éloigné — à la séquence du cauchemar d'Edlemann, en revanche, il est assez décevant que la moitié des plans du Monstre dans l'incendie final soit composée d'extraits du... **Spectre de Frankenstein**. Ce qui conduit à cette joyeuse absurdité : Lon Chaney Jr, en Larry Talbot guéri de sa lycanthropie, regardant mourir Lon Chaney Jr en Monstre de Frankenstein, et même, Eddie Parker en doublure de Chaney pour ce rôle!... le tout alternant, bien sûr, avec des plans de Glenn Strange...

Ces défauts sont largement compensés par les qualités, cependant : les scènes de transformation de John Carradine en chauve-souris, et vice-versa, sont remarquables, comme du point de vue dramatique, les rencontres Dracula-Miliza, dont la plus belle est celle où la jeune infirmière, jouant une œuvre classique au piano, voit celle-ci se muer sous ses doigts en une musique angoissante et funèbre, par le seul fait de la présence du vampire dans la pièce.



Nostalgie

Bien que les modes vestimentaires soient restées les mêmes, l'action du film est censée se dérouler quelque vingt ans après les événements relatés dans **House of Frankenstein**. Ce n'est pas sans une certaine mélancolie que, pour la dernière fois — car **Deux Nigauds contre Frankenstein** ne prendra pas ce décor — nous nous promenons par les rues étroites de Visaria, trébuchant sur ces pavés inégaux, éclairés par quelque réverbère fantômatique, tandis que, sous la caresse du vent, se balance une grosse horloge dont les rouages archaïques égrènent, avec regret, chaque seconde d'un temps qui, hélas! n'est plus le nôtre. Un temps où le fantastique et la poésie étaient frère et sœur dans les studios de la Universal; heureuse époque qui permit à de remarquables comédiens, à des réalisateurs inspirés, à des techniciens de génie, de créer et de perpétrer un monde semi-crépusculaire peuplé de monstres et d'hommes, de liesses populaires et d'effrois nocturnes, d'orages cataclysmiques et de flambeaux vacillants : un monde dont tout véritable cinéphile ne peut que garder la nostalgie au fond du cœur.



The Cat Creeps

U.S.A., 1946. **Prod. :** *Universal.* **Pr. Ex. :** *Howard Welsch.* **Réal. :** *Erle C. Kenton.* **Pr. Ass. :** *Will Cowan.* **Sc. :** *Edward Dein, Jerry Warner, d'après une hist. de Gerald Geraghty.* **Ph. :** *George Robinson.* **Dir. Art. :** *Jack Otterson, Abraham Grossman.* **Mont. :** *Russel Schoengarth.* **Mus. :** *Paul Sawtell.* **Son :** *Bernard B. Brown.* **Déc. :** *Russell A. Gausman, T.F. Offenbecker.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Cost. :** *Vera West.* **Coiff. :** *Carmen Dirigo.* **Ass. Réal. :** *Melville Shyer.* **Inter :** *Noah Berry Jr (Flash), Lois Collier (Gay Elliot), Paul Kelly (Ken Grady), Douglas Dumbrille (Tom McGalvey), Fred Brady (Terry Nichols), Rose Hobart (Connie Palmer), Jonathan Hale (Walter Elliot), Vera Lewis (Cora Williams), Iris Clive (Kyra Goran), William Davidson (le rédacteur en chef), Arthur Loft(l'éditeur), Jerry Jerome.* **Durée :** *58'.*



SCÉNARIO

« Terry Nichols, reporter-vedette du *Daily Chronicle*, est chargé d'enquêter sur une mystérieuse Cora Williams, qui prétend qu'un suicide vieux de quinze ans était en réalité un meurtre.
Cora accuse Walter Elliot, le père de Gay, la fiancé de Terry. Le mobile du crime, une grosse somme d'argent, a été retrouvé par Cora.
Terry et Mc Galvey, un détective privé, se rendent sur l'île où le meurtre fut commis. Dès leur arrivée, Cora Williams est assassinée à son tour. De mystérieux événements les amènent à croire que l'âme de Mrs. Williams, incapable de trouver le repos, s'est réincarnée dans le chat de la vieille femme.
L'animal éprouve une sorte de haine pour la secrétaire de Mc Galvey, Connie Palmer, qui devient peu à peu suspecte. Mais elle est à son tour retrouvée étranglée.
Un peu plus tard, le chat guide les enquêteurs et leur fait retrouver l'argent, motif du premier crime. Mais la suspicion s'installe et chacun des hôtes de la maison de feu Mrs. Williams est à son tour soupçonné. C'est cependant Terry qui démasquera le véritable assassin et donnera une explication logique de ses actes. »

Ce film, le moins connu de ceux d'Erle C. Kenton se rattachant au fantastique, est sans aucun rapport avec celui du même titre produit par Universal en 1930, ni avec sa version en langue espagnole, **La voluntad del muerto** (respectivement réalisés par Rupert Julian et George Melford). Cette production en double version était un remake de **The cat and the canary**, de Paul Leni (1927). Ultérieurement la Paramount en produira une autre adaptation : **The Cat and the canary** d'Elliot Nugent.
Le film de Kenton s'inspire, lui, d'une histoire originale due à Gerald Geraghty. Les avis diffèrent à son sujet : « médiocre », « sans originalité mais plaisant » (Donald Willis), « plein d'atmosphère, mais des faiblesses. Interprétation excellente » (Calvin T. Beck), etc.

COL 71

FILMOGRAPHIE D'ERLE C. KENTON

Né le 1er août 1896 à Norboro.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE :

1921 **A Small Town Island**. Associated Producers.
1922 **Tea with a kick**. Associated Producers.
1925 **The Danger Signal**. Columbia. • **A fool and His Money**. Warner Bros.
1926 **The Palm Beach Girl**. Paramount. Avec Bebe Daniels. • **The Sap**. Warner Bros. Avec David Butler. • **The Love Toy**. Warner Bros. • **Other Women's Husbands**. Warner Bros.
1927 **The Girl in the Pullman**. Pathé. Avec Marie Prevost. • **Wedding Bills**. Paramount. • **The Rejuvenation of Aunt Mary**. Producers Dist. Corp.
1928 **Bare Knees**. Lumas. Avec Virginia Lee Corbin, Johnnie Walker, Jane Winton. • **The Companionate Marriage**. First National. • **Golf Widows**. Columbia. • **Name the Woman**. Columbia. • **Nothing to Wear**. Columbia. • **The Sideshow**. Columbia. • **The Sporting Age**. Columbia. • **The Street of Illusion**. Columbia.
1929 **Father and Son**. Columbia. • **Mexicali Rose**. Columbia. • **The Song of Love**. Columbia. • **Trial Marriage**. Columbia.
1931 **A Royal Romance**. Columbia. • **The Last Parade**. Columbia. Avec Jack Holt, Tom Moore, Constance Cummings, Gaylord Pendleton, Robert Ellis. • **Lover Come Back**. Columbia. • **Leftover Ladies**. Tiffany.
1932 **X Marks the Spot**. Tiffany. • **Guilty as Hell**. Paramount. • **Island of Lost Souls** (L'Ile du Dr Moreau). Paramount. Voir fiche technique page 21. • **Stranger in Town**. Warner Bros.
1933 **From Hell to Heaven**. Paramount. Avec Carole Lombard, Jack Oakie, David Manners. • **Disgraced!** Paramount. Avec Bruce Cabot.
1934 **You're Telling Me** (Dollars et Whisky). Paramount. Avec W.C. Fields, Joan Marsh, Larry « Buster » Crabbe, Adrienne Ames, Louise Carter. • **Search For Beauty**. Paramount.
1935 **The Best Man Wins** (Les Gangsters de l'océan). Columbia. Avec Bela Lugosi, Florence Rice, Edmund Lowe, Jack Holt, Forrester Harvey. • **Party Wire**. Columbia. • **Grand Exit**. Columbia. Avec Edmund Lowe, Ann Sothern, Onslow Stevens, Iris Adrian. • **Public Menace**. Columbia. Avec Jean Arthur, George Kennedy.
1936 **End of the Trail**. Columbia. Avec Jack Holt, Guinn Williams, Erle C. Kenton (dans le rôle de Théodore Roosevelt). • **Counterfeit**. Columbia. Avec Chester Morris, Lloyd Nolan, George McKay, Gene Morgan, John Gallaudet, Marc Lawrence. • **The Devil's Squadron**. Columbia. Avec Richard Dix, Karen Morley, Lloyd Nolan, Shirley Ross, C. Henry Gordon.
1937 **The Devil's Playground** (La Danseuse de San Diego). Columbia. Avec Richard Dix, Dolores del Rio, Chester Morris, Pierre Watkins, Ward Bond. • **Racketeers in Exile**. Columbia. Avec George Bancroft, Don Terry, Victor Jory, Jack Holt.
1938 **Little Tough Guys in Society** (Clochards en vacances). Universal. Avec Hally Chester, David Gorcey, Frankie Thomas, Mischa Auer, Edward Everett Horton, Mary Boland.
1939 **Everything's On Ice**. R.K.O.
1940 **Remedy for Riches**. R.K.O. Avec Jean Hersholt, Dorothy Lovett, Edgar Kennedy.
1941 **Melody for Three**. R.K.O. Avec Jean Hersholt, Fay Wray, Walter Woolfking. • **They Meet Again**. R.K.O. • **Naval Academy**. Columbia. • **Flying Cadets**. Universal. • **Petticoat Politics**. Republic.
1942 **North to the Klondike** (La Fièvre de l'or). Universal. Avec Broderick Crawford, Andy Devine, Lon Chaney Jr, Evelyn Ankers, Keye Luke, Dorothy Granger. • **Pardon My Sarong** (Deux Nigauds dans une île). Universal. Avec Bud Abbott, Lou Costello, Virginia Bruce, Lionel Atwill, Robert Paige, Leif Erickson. • **Who Done It?** (Deux Nigauds détectives). Universal. Avec Bud Abbott, Lou Costello, Patric Knowles, Louise Allbritton. • **The Ghost of Frankenstein** (Le Spectre de Frankenstein). Universal. Voir fiche technique page 29. • **Frisco Lil**. Universal.
1943 **How About It?** Universal. Avec Robert Paige, Vera Zorina, les Andrew Sisters. • **It Ain't Hay** (Deux Nigauds dans le foin). Universal. Avec Bud Abbott, Lou Costello, Grace McDonald, Eugene Pallette, Cecil Kellaway. • **Always a Bridesmaid**. Universal. Avec les Andrew Sisters, Patrick Knowles, Billy Gilbert. • **What we are fighting for**. Universal. Court métrage. Avec Lon Chaney Jr, Robert Paige, Ludwig Stossel, Osa Massen.
1944 **House of Frankenstein** (La Maison de Frankenstein). Universal. Voir fiche technique page 35.
1945 **House of Dracula** (La Maison de Dracula). Universal. Voir fiche technique page 40. • **She Gets Her Man**. Universal. Avec Joan Davis, Leon Errol, William Gargan.
1946 **The Cat Creeps**. Universal. Voir fiche technique page 44. • **Little Miss Big**. Universal. Avec Fay Holden, Beverly Simmons, Frank McHugh.
1948 **Bob and Sally** (Savoir). Social Guidance Enterprises. Avec Charles Quigley, Mildred Coles, Rick Vallin, Charles Evans.
1950 **One Too Many**. Hallmark.

A partir de 1950, Erle C. Kenton s'est consacré à la Télévision. Il a tourné plus de 100 films ou séries : **Racket Squad**, **Big Town**, **Public Defender**, **The Texan**, etc.

Jack Pierce transforme Lon Chaney en loup-garou (« La Maison de Dracula »).



Un personnage de Kipling :



par Pierre Gires

Il était une fois un enfant de douze ans qui passait toutes ses journées en compagnie des éléphants d'un puissant radjah, car il voulait devenir, comme son défunt père, le cornac de l'un de ces nobles animaux, le plus grand et le plus beau de tous, le gigantesque Irawatha, aux longues défenses recourbées soigneusement brossées... Cela pourrait être le début d'un conte de Kipling : or, c'est celui d'une histoire vraie, que l'auteur de « Kim » n'aurait pu imaginer sans être accusé de faire la part trop belle à l'invraisemblance, comme nous allons pouvoir en juger.

1. De la jungle au studio.

Un jour de l'an de grâce 1936, une troupe de cinéastes occidentaux vint s'installer sur le territoire du Maharadjah de Mysore (au sud de l'Inde) pour traduire en images l'un des plus jolis contes de Rudyard Kipling : « Toomaï des éléphants ». Leur chef était Robert Flaherty, grand spécialiste des documentaires où l'homme primitif évolue dans une nature grandiose et farouche (**Nanouk**) ou enchanteresse et paradisiaque (**Moana**, **Tabou**). Cette fois, pour les besoins de l'histoire, il devait trouver un éléphant assez docile et, surtout, un jeune indigène capable de le manier comme un cornac adulte tout en évoluant sous l'œil de la caméra sans trop de maladresse.

Dans « Sabu, elephant boy », Frances Flaherty, fidèle compagne et collaboratrice de toujours de son mari dont elle partagea la vie aventureuse, a raconté cet événement peu ordinaire de la petite histoire du cinéma; laissons-lui donc la parole :

« L'écurie du maharadjah, écrit-elle, renfermait un éléphant nommé Irawatha (ce nom signifie : l'éléphant qui sert de monture au dieu Indra) si haut de taille et doué d'une force si terrible qu'on ne pouvait voir son égal dans l'Inde du Sud. Il avait été capturé quelques années auparavant par le Jemidar, un chasseur d'éléphants très habile. Sabu était l'ami du Jemidar et pouvait jouer tant qu'il voulait avec le magnifique animal. Irawatha, très intelligent, différait par ses manières de tous les autres éléphants. C'est durant la petite enfance de Sabu qu'avait eu lieu la prise d'Irawatha. Depuis lors, l'éléphant s'était complètement apprivoisé et Sabu pouvait lui enseigner des tours d'adresse lorsqu'ils s'amusaient ensemble. Irawatha, par exemple, apprit à enlever Sabu avec sa trompe et à le balancer en l'air au-dessus de sa tête, pour le déposer enfin sur son dos. Aucun éléphant du pays n'en savait faire autant. C'était un jeu secret, particulier aux deux amis...

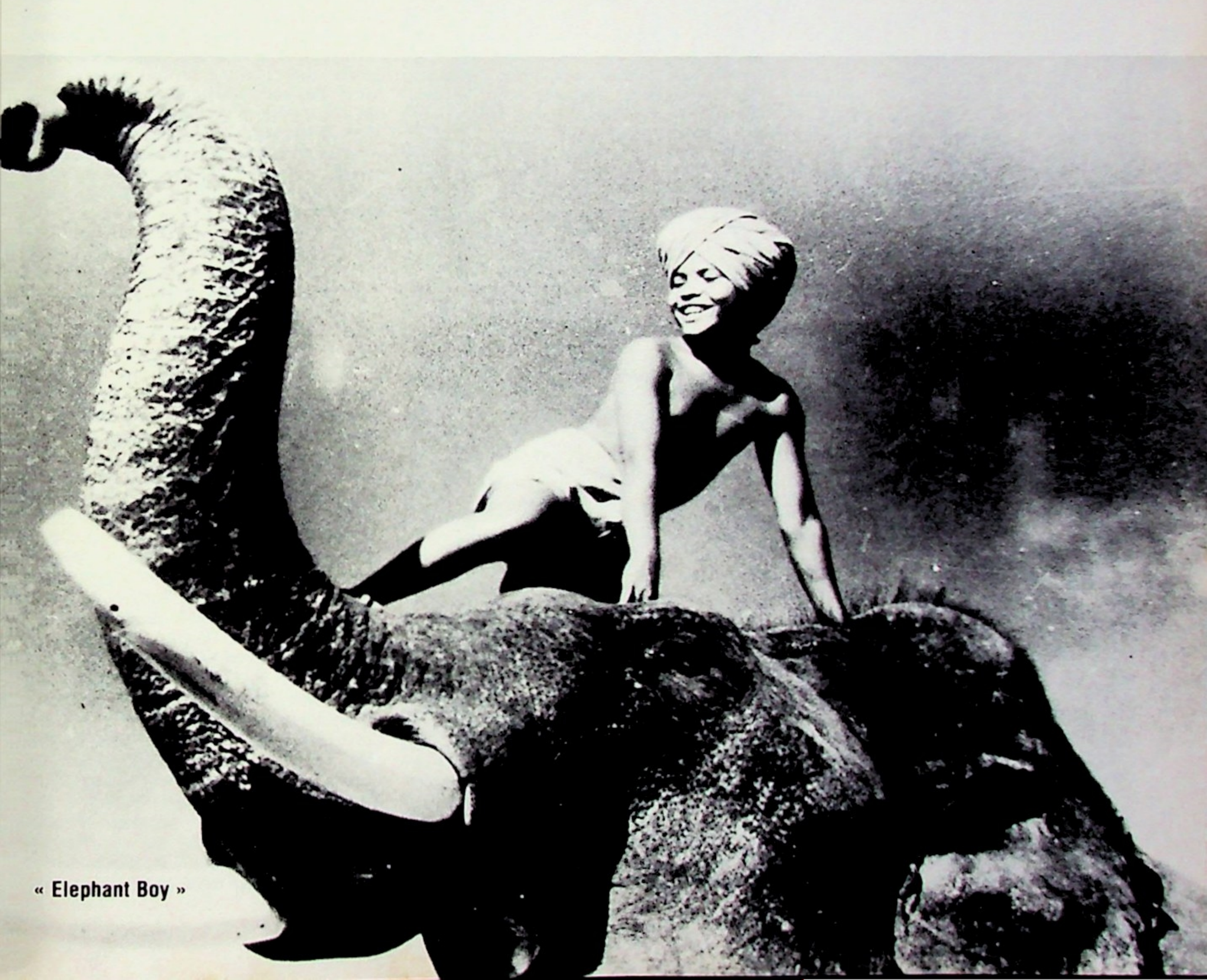
« Sabu recevait pour se nourrir deux roupies par mois... La somme paraît bien petite, mais dans l'Inde elle permet de se procurer pas mal de choses. De plus, Sabu s'était fait aimer de tout le monde, et on l'invitait souvent à déjeuner ou à dîner... »

Robert Flaherty sélectionna plusieurs garçons ayant l'âge requis du personnage de Toomaï. Nous redonnons la parole à sa femme qui nous dit dans quelles circonstances son mari fixa son choix sur Sabu. On devait ce jour-là tourner une scène délicate d'un passage par les éléphants d'une rivière grossie par une crue. Les enfants sélectionnés, parmi lesquels Sabu, se trouvaient là, amenés dans une automobile des Européens, ce qui était une véritable fête pour eux.

« Le Borah Sahib — traduisez : le metteur en scène — désirait (raconte Frances Flaherty) qu'un des mahouts traversât la rivière à dos d'éléphant. Il les appela l'un après l'autre, mais toutes les bêtes refusèrent d'entrer dans l'eau, parce que la crue leur faisait peur. Sabu alors, voyant que l'Européen paraîssait très ennuyé, se proposa pour tenter le passage avec Irawatha. Il se sentait parfaitement sûr de décider son énorme ami à accomplir n'importe quel exploit. Le Borah Sahib hésitait; il finit pourtant par se laisser convaincre et permit à Sabu de prouver ses talents.

« Pour monter sur leurs éléphants, les cornacs, d'habitude, ordonnent à l'animal de s'asseoir, et ils l'escaladent en s'accrochant à sa queue, ou bien ils lui font soulever une des pattes de devant et grimpent d'abord sur le pied, puis sur le genou. Enfin, empoignant l'oreille, ils arrivent à se hisser sur son épaule. Or, en ce jour d'aventures, Sabu ne voulait pas prier Irawatha de se coucher tout banalement, ou même d'avancer son pied. Le Borah Sahib, voyant que la bête demeurait immobile, commençait à se demander si le petit

FILS DE LA JUNGLE


« Elephant Boy »

Hindou savait réellement se faire obéir d'un éléphant comme il s'en était vanté. Et tout à coup, Irawatha, saisissant Sabu dans sa trompe, l'enleva de terre et le déposa doucement sur son cou. Tous les assistants restèrent bouche bée. Irawatha se mit en marche : perché sur son large dos, Sabu paraissait encore plus petit qu'à l'ordinaire.
« Irawatha pénétra dans la rivière où il perdit pied bientôt. Il se prit à nager avec toute sa puissance, mais le courant rapide l'entraînait avec son petit cornac. Les arbres du rivage semblaient défiler à toute vitesse devant l'animal et l'enfant. Sabu voyait la troupe des cinéastes devenir de plus en plus petite au loin, mais l'autre bord de la rivière ne paraissait pas se rapprocher. Et pendant qu'Irawatha nageait, le garçonnet devait tenir ferme pour sauver sa vie. S'il lâchait prise, il serait emporté comme une paille par le flot. Cependant, Sabu se cramponna solidement et Irawatha, à la fin, put rejoindre la rive, à plus d'un mille en aval de son point de départ.
« Le Borah Sahib et ses compagnons avaient eu grand peur en voyant Sabu et sa monture entraînés ainsi par le courant. Le Borah Sahib se reprochait déjà d'avoir été assez stupide pour laisser partir le petit garçon, quand il aperçut Sabu, au loin, qui guidait son éléphant hors de la rivière et lui faisait remonter la berge. L'homme blanc avait l'air si content quand le petit mahout, sain et sauf, accourut vers lui, que les premiers mots de l'enfant furent aussitôt : « Je ferai l'affaire, n'est-ce pas? » Le Borah Sahib n'avait pas besoin de répondre, car son visage ne semblait qu'un grand sourire. La joie de Sabu fut indicible. »
Ainsi put être réalisé **Elephant boy**, charmante légende de la forêt aux admirables extérieurs, où l'humour et l'émotion voisinent constamment, jusqu'à l'apothéose de la danse des éléphants, curieux dénouement rassemblant un nombre incroyable de pachydermes sous le regard émerveillé de Toomaï, l'enfant de la jungle. Mais l'histoire de la découverte simultanée de Sabu et de son éléphant est à peine moins merveilleuse.
La destinée de Sabu fut orientée par un enchaînement quasi-romanesque des événements. En effet, à l'origine, tout le film devait être tourné aux Indes par Flaherty, mais lorsque le producteur Alexandre Korda imposa la présence de son frère Zoltan, Flaherty se retira de l'affaire et les Korda décidèrent d'achever en studio, à Londres, cette « symphonie de la Nature » qui n'avait nul besoin de l'artifice des sunlights. Mais il en fut ainsi, et voilà pourquoi Sabu dut quitter son village natal, sans se douter qu'il n'y retournerait plus jamais et qu'allait commencer pour lui une existence insoupçonnée. Depuis la mort de ses parents, son frère aîné veillait sur lui : aussi Korda accepta-t-il que Cheik accompagnât Sabu en Angleterre. Rien ne retenait Sabu à Mysore... sauf son cher Irawatha (qui dans le film se nommait Kala-Nag) dont on n'avait nul besoin pour les raccords tournés en studio. Quitter cet ami de toujours ne fut supportable pour lui qu'en songeant (à tort) qu'il reviendrait bientôt au pays natal.
Ainsi débuta l'étonnante aventure de Sabu qui, né dans la forêt vierge le 27 janvier 1924 (date cependant très incertaine) allait devenir vedette internationale de ce Septième Art dont il n'avait jamais entendu parler auparavant.

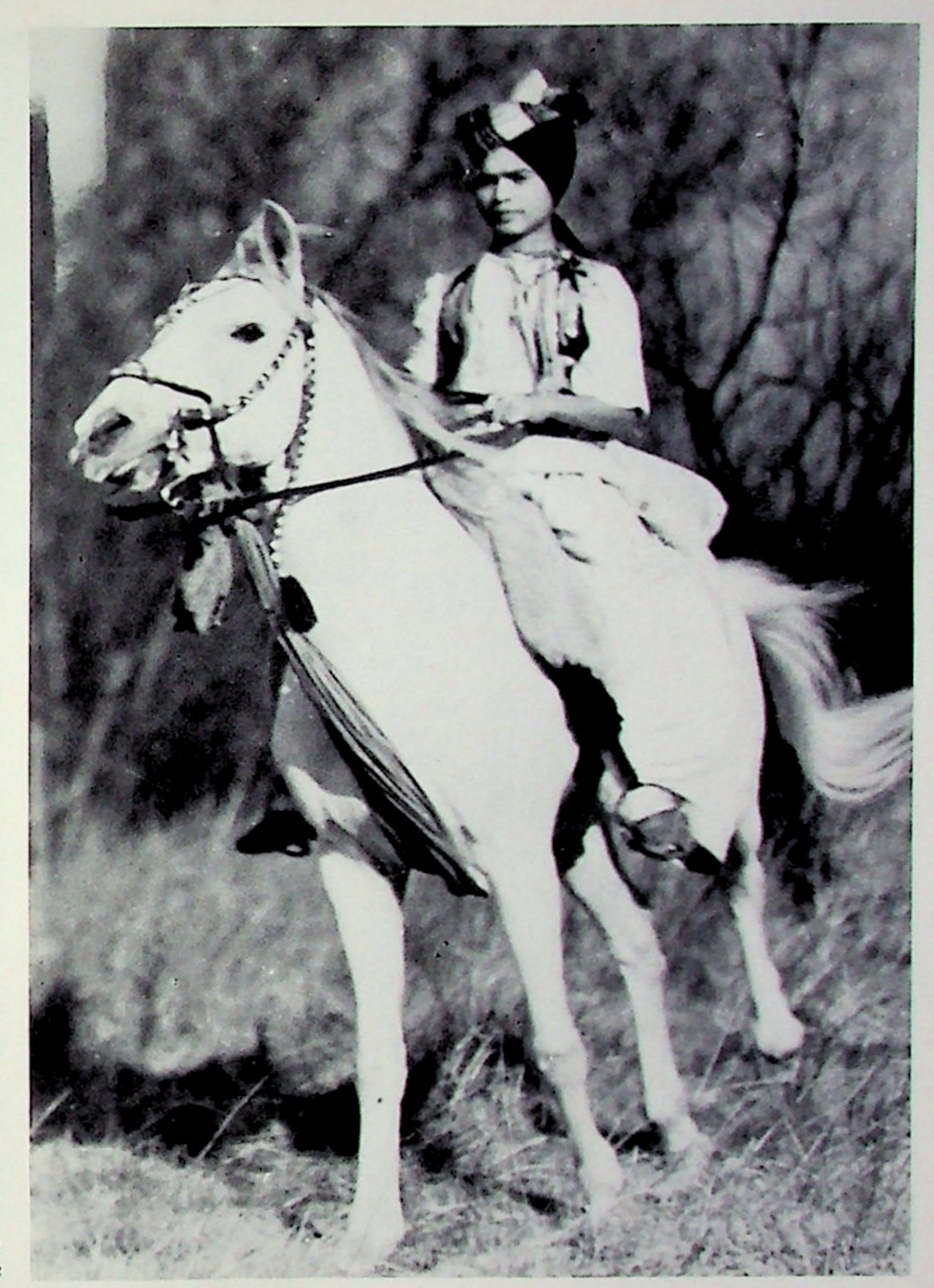
2. Les années glorieuses.

Les frères Korda furent agréablement surpris, voire stupéfaits, de la facilité avec laquelle leur petit protégé se comportait dans les décors artificiels des studios, aussi décidèrent-ils rapidement d'utiliser au maximum cet enfant prodige qui s'était si vite et si bien adapté au métier de comédien sans rien perdre de sa fraîcheur et surtout de son naturel juvénile.
Sous leur houlette, Sabu et son frère Cheik bénéficièrent d'une instruction toute britannique, que le jeune acteur assimila avec une vive intelligence. Et ce qui devait arriver arriva : plus question de regagner le pays natal.
Korda et Sabu allaient lier leurs noms pour mener au succès quelques-unes des plus ambitieuses super productions construites autour de la personnalité du petit Hindou, et notamment trois prestigieuses épopées, tournées entre 1938 et 1942, en Technicolor (luxe encore inconnu dans le cinéma européen d'alors), seules concurrentes valables des « ténors » hollywoodiens de cette décennie dans le domaine de l'Aventure.
Ce fut d'abord : **The Drum (Alerte aux Indes)**, histoire assez conventionnelle d'une révolte menée par un potentat local qui conviera à un festin mortel un régiment de Sa Gracieuse Majesté. Entièrement réalisée en Grande-Bretagne, cette production épique est valorisée par de spectaculaires scènes de batailles parées du somptueux Technicolor, réplique honorable aux **Lanciers du Bengale** d'Hathaway et à la **Brigade légère** de Curtiz. Le tournage de ce film de prestige national fut salué certain jour par la visite au studio de Sir Neville Chamberlain, alors premier ministre britannique.
Cette année-là, la R.K.O. mettait en chantier le grandiose **Gunga-Din** de George Stevens, avec Cary Grant, Victor Mc Laglen et Douglas Faibanks Jr, qui devait être le plus étonnant de tous ces films d'aventures aux péripéties photogéniques, situés aux Indes; Sabu fut sollicité pour tenir le rôle (épisodi-

que mais capital) du porteur d'eau dont la mort héroïque évitera le massacre de tout un régiment. Hélas! les Korda refusèrent de prêter leur poulain, qui était pourtant le seul acteur capable d'incarner Gunga-Din sans artifice aucun. Les Américains maquillèrent alors l'excellent Sam Jaffe qui, sans démériter, ne nous empêcha pas de rêver à ce que Sabu aurait pu donner dans un tel personnage.

Il nous reste pourtant une consolation : si Korda tenait à ne pas se séparer de Sabu, c'est parce qu'il avait pour lui un autre projet non moins important, qui allait lui permettre de faire une entrée inoubliable dans le domaine du Fantastique, puisqu'il ne s'agissait de rien moins que du fameux **Thief of Bagdad (Le Voleur de Bagdad)**, magistrale illustration de contes orientaux, festival de truquages orchestré par cinq metteurs en scène, où Sabu héritait du personnage (adapté à sa juvénilité) créé en 1923 par l'incomparable Doublas Fairbanks Sr. Le diabolique Conrad Veidt, la charmante June Duprez et l'athlétique acteur noir Rex Ingram entouraient Sabu dans ce tourbillon d'enchantements et de maléfices luxueusement colorés.

Ce second **Voleur** différait du précédent, le personnage créé par Fairbanks étant scindé en deux, Abu le voleur d'une part, et Ahmed l'amoureux de la Princesse d'autre part. Ce dernier (qu'interprétait le fade John Justin, seul point faible de la distribution) est rendu aveugle par un sortilège du méchant Vizir (Veidt), jaloux de leur amour alors que lui, malgré ses pouvoirs magiques, ne peut se faire aimer de la belle. Quant au voleur, Abu, son amitié pour Ahmed lui vaudra la mésaventure d'être transformé en chien (assez brièvement, par bonheur). Finalement démasqué et vaincu, le cruel Vizir s'enfuit dans les nuages sur le cheval volant mécanique animé par sa magie, mais d'une flèche en plein front, Abu stoppera sa fuite et le coursier fantastique se désarticulera aussitôt. L'image finale



« Alerte aux Indes »

de Sabu partant vers l'Aventure sur le tapis volant clôt poétiquement cet hymne au Merveilleux que l'on revoit encore de nos jours avec le même plaisir.

Dans la version muette (ainsi que dans le remake italien avec Steve Reeves) le voleur faisait surgir du néant, grâce à une cassette magique, une armée pour attaquer les Mongols qui assiégeaient le palais de son aimée. La version Korda s'appuie davantage sur les effets spéciaux que sur l'ampleur de la mise en scène, ce qui est préférable dans ce genre de scénario.

Le Voleur de Bagdad fut pour Sabu l'occasion de découvrir l'Amérique, où l'on réalisa la plupart des extérieurs; certes, il avait fait auparavant un bref séjour à New York pour y présenter **The Drum**, mais cette fois, il y demeura suffisamment pour connaître un éblouissement encore plus net que lorsqu'il découvrit l'Angleterre. Comment rester de marbre en voyant le Grand Canyon du Colorado, la baie de San Francisco, la riante côte californienne et les fabuleux studios hollywoodiens?

Une fois de plus, la destinée de Sabu allait être dirigée comme par un maître magicien, mais cette fois, c'est une tragédie à l'échelle mondiale qui l'orienta : la guerre qui éclata en Europe en septembre 1939 rendit fort incertaines les conditions de tournage à Londres, si bien qu'Alexandre Korda décida de faire réaliser à Hollywood, par son frère Zoltan, la troisième super production prévue pour Sabu : **The Jungle Book (Le Livre de la jungle)**, qui devait être un véritable chef-d'œuvre de fantastique exotique. Plusieurs contes célèbres de Kipling y furent amalgamés où, en tant que Mowgli, Sabu affrontait un tigre bien plus redoutable que celui dessiné plus tard chez Walt Disney. Cette production, peut-être la plus ambitieuse de Korda, la plus difficile à réaliser car il fallait y diriger plus d'animaux que d'humains, comporte notamment un inoubliable incendie de la jungle avec panique de la faune, égalé seulement par la séquence semblable de la version 1950 des **Mines du roi Salomon**.



« Le Livre de la jungle »

A nouveau seul en tête de la distribution, Sabu nous fit revivre l'existence de Mowgli avec un maximum de crédibilité; nul autre que lui n'aurait été souhaitable dans ce personnage auquel il s'identifia naturellement. Une légende merveilleuse nous conduisait dans les ruines d'une ville morte enfouie sous la végétation tropicale, où des voleurs s'emparent d'un rubis maudit pour lequel ils s'entretueront, Mowgli et son amie Bagheera la panthère jouant les justiciers divins. Sabu, en Mowgli, fait preuve d'une grande agilité et d'une fraîcheur juvénile qui sont bien les caractéristiques physique et morale de ce « petit d'homme élevé par les loups ».

Ainsi débuta la carrière américaine de Sabu, devenu entretemps un adolescent au visage rieur, sympathique, aux longs cheveux de jais, à la mince silhouette bien proportionnée, mais qui ne devait jamais dépasser la taille de 1,50 m, ce qui allait le cantonner dans les rôles stéréotypés de jeune indigène et lui interdire pratiquement les personnages adultes. Mais en cette année 1942 où triomphaient tous ses films, il ne s'en doutait ni ne s'en souciait nullement. Paradoxalement, ces débuts hollywoodiens (dans une production encore britannique) allaient marquer le point culminant dans la courbe ascendante de sa popularité. La faute en incombe à Sabu lui-même qui décida alors de ne pas renouveler son contrat avec Korda pour rester en Amérique. D'autres échos de l'époque affirment que c'est Korda qui refusa de le renouveler, n'ayant plus de rôles pour lui. Faute de preuves, nous nous contentons de mentionner les deux possibilités, tout aussi crédibles l'une que l'autre.

Le jeune Hindou fut engagé alors par Universal Pictures pour participer à une série de films d'aventures exotico-fantastiques (dont il allait être d'ailleurs le seul élément authentiquement exoti-

que), où il partagerait la vedette avec la sculpturale Maria Montez (destinée à concurrencer la belle Dorothy Lamour de la Paramount) et avec l'athlétique John Hall (révélé par le **Hurricane** de John Ford et Stuart Heisler après avoir tenu des rôles secondaires sous le nom de Charles Locher).

Ce trio valeureux — le couple promis à la happy-end et leur ami indigène — affronta mille dangers (vilains de tous acabits, fauves, éruptions volcaniques, etc.) dans trois productions mouvementées : **Arabian Nights (Les Mille et Une Nuits)**, **White Savage (La Sauvagesse blanche)** et **Cobra Woman (Le Signe du Cobra)** tournées en 1942-1943. Elles connurent le succès populaire à leur tour, mais reconnaissons qu'elles ne supportent pas l'épreuve du temps comme les œuvres de Flaherty ou Korda. C'étaient des productions sans prétentions autres que divertir à grand renfort de combats au sabre, beaux décors et jolies filles technicoloriées agréables à l'œil sinon à l'esprit. La naïveté et la guimauve y régnaient, mais elles étaient faites pour oublier les soucis de l'heure et y parvenaient aisément. **Cobra Woman**, dont Richard Brooks renia sa participation au script, est le meilleur des trois films précités. Il donne un double rôle (deux sœurs jumelles, dont une vilaine et l'autre sa victime présumée) à Maria Montez qui peut faire preuve d'autre chose que de sa remarquable photogénie; il nous offre en prime Lon Chaney Jr, et de convaincants effets spéciaux signés de John Fulton.

Devenu citoyen américain, Sabu appréciait les bienfaits de la vie occidentale, pratiquant le football, conduisant sa Cadillac, fréquentant le Tout-Hollywood, toujours enturbanné comme le stipulait son contrat, pour conserver son image de marque. Son frère s'était marié et installé à Los Angeles où il tenait un magasin d'ameublement; bref, la vie était belle pour l'ex-enfant de la jungle. Mais cette douce existence prit fin le 6 juillet 1943,



« Le Voleur de Bagdad »

sur la volonté même de Sabu qui ne voulut pas attendre d'avoir l'âge d'être mobilisé. Il n'avait pas 20 ans lorsqu'il s'engagea dans l'armée de l'air, alors qu'il aurait pu, comme tant d'autres, attendre l'appel officiel pour risquer sa vie en défendant le pays qui l'avait adopté et qu'il aimait tant. Loin du hâvre hollywoodien, il connut des émotions plus vraies et, partant, moins agréables qu'au studio : mitrailleur sur un bombardier B-24 il combattit dans le Pacifique et en revint sain et sauf, après 40 missions totalisant 420 heures de combats aériens.

La paix revenue, Sabu voulut reprendre ce qui était devenu son métier : se doutait-il alors qu'il n'y tiendrait plus jamais la place qu'il y occupait avant son départ?

3. Les années difficiles.

En effet, le reste de sa trop brève carrière devait être bien décevant, pour lui comme pour nous. L'éventail des rôles pouvant s'adapter à son personnage n'était pas très large, aussi ne put-il interpréter que des serviteurs ou des princes orientaux dans des films d'aventures exotiques où, parfois, se glissait un élément fantastique, mais tout cela allait être bien pâle en comparaison des prodiges que Korda fit déferler sur les écrans. Nombreux furent les acteurs (et non des moindres comme Clark Gable) qui mirent plusieurs années avant de reconquérir une popularité interrompue par leur éloignement des studios depuis leur mobilisation. Sabu ne fit pas exception à la règle et ne reçut aucune proposition, pas même d'Universal pour qui il avait tourné son dernier film en 1943 : **Tanger**, médiocre intrigue d'espionnage où il poussait la chansonnette, guitare en bandoulière, ce qui ne l'avait guère enchanté!

Quelqu'un pourtant, en Angleterre, ne l'avait pas oublié : Michael Powell, l'un de ceux qui le dirigèrent dans le triomphal **Voleur de Bagdad**, et qui le demanda pour **Black Narcissus (Le Narcisse noir)**, étrange histoire d'une religieuse (la talentueuse Deborah Kerr), dans un cloître aux confins de l'Himalaya, où elle subissait les provocations du Démon et résistait aux attaques d'une autre sœur nymphomane, dans une atmosphère où mysticisme et sorcellerie luttaient pour s'imposer en elle. En jeune prince hindou richement vêtu, Sabu ne faisait qu'une brève apparition dans quelques séquences sans importance pour l'intérêt central du drame...

Mais il avait à nouveau le pied à l'étrier et Michael Powell lui avait réservé le premier rôle de sa future production que Derek Twist devait réaliser au Brésil en 1947 : **Kanaïma, End of The River (Le Bout du fleuve)**. Le tournage en extérieurs fut très pénible pour tous les acteurs, sauf pour Sabu, habitué aux climats tropicaux, et qui fut à son aise dans le personnage d'un Indien sauvage confronté à la civilisation. Autre bonne surprise pour lui : il apprit qu'au Brésil, il était encore très populaire. Ces deux films de rentrée devaient avoir cependant plus d'importance pour sa vie privée que sur le plan strictement professionnel.

En effet, il eut une « love affair » avec Bibi Ferreira, sa partenaire de **Kanaïma**, et fut, presque en même temps, accusé par une figurante de **Black Narcissus**, une certaine Brenda Marian Julier, de l'avoir rendue mère. Sabu gagna un premier procès, à Londres, mais la plaignante lui en intenta un autre aux U.S.A. où, les lois étant sans doute là-bas plus favorables à l'élément féminin outragé (?), elle obtint satisfaction et Sabu fut condamné à verser une pension alimentaire pour cet enfant « sans père ». Cela ne l'empêcha pas de convoler en justes noces avec Marilyn Cooper, qui devait être sa compagne jusqu'à la fin, et lui donner deux enfants, en 1951 et 1957.

Hollywood, ou plutôt Universal, le rappela alors en tant que co-vedette, avec Wendell Corey dont l'étoile s'affirmait (promesse qui ne devait guère être tenue), pour un drame d'aventures de la jungle dont cette firme avait la spécialité depuis l'époque des serials (**Jungle-Jim**, **Tim Tyler's luck**). Sous la direction de Byron Haskyn, **Man-Eater of Kumaon (Le Mangeur d'hommes)** illustrait les récits de chasse du célèbre Jim Corbett, mais hélas! la jungle du studio semblait artificielle. Heureusement, le tigre vedette, lui, ne l'était point!

Sabu enchaîna ensuite chez Colombia pour **Song of India (La Révolte des fauves)**, autre aventure donnant le beau rôle à la gent animale et la tête d'affiche à l'ex-héros du Pacifique. Et ce fut, pour Sabu, l'angoisse de trop de comédiens : l'attente du prochain engagement, tragique destinée à laquelle les plus talentueux n'échappent pas toujours. Un seul film, en trois ans, **Savage drums**, pour une firme de troisième catégorie, et puis plus rien.

Abandonné par le cinéma, Sabu revint en Europe où le cirque Harringay, utilisant son nom et son prestigieux passé, en fit le présentateur d'un numéro de dressage d'éléphants, véritable retour aux sources pour l'ancien compagnon d'Irawatha, auquel il pensait toujours avec nostalgie. Mais cela ne dura qu'une saison, après quoi, ô surprise, une proposition cinématographique lui arriva d'Italie où Vittorio De Sica et son compère Zavattini avaient besoin d'un prince hindou et d'un éléphant pour **Bongionro elephante (Bonjour éléphant)**. Sabu et le pachyderme firent de leur mieux dans un contexte qui ne leur était guère familier, mais le film, sans voler très haut, se laissait voir sans ennui.

Par contre, **Il Tresoro del Bengala (Le Trésor du Bengale)** tourné dans des décors de carton-pâte avec d'exécra-



« **Jaguar** »

bles acteurs mal déguisés, fut franchement désastreux. C'est l'histoire d'un rubis placé dans un temple hindou consacré à Vichnou, dont essayent de s'emparer des aventuriers portugais, malgré l'opposition de braves indigènes. Tout y est médiocre, y compris le procédé Ferraniacolor, pâle imitateur du Technicolor américain. Ce désastre sur pellicule mit fin au séjour transalpin de Sabu, qui regagna Hollywood pour tenter un autre « come-back » et reprendre une vie de famille à laquelle il était très attaché.

4. Le bout de la route.

Nous voilà en 1953 : Sabu, l'ex-idole de millions de jeunes spectateurs, personnalité unique dans l'histoire du cinéma, n'a plus de travail dans ce monde artistique qui l'avait adopté. Il vit à San Fernando Valley, aidant son frère dans sa gérance du magasin, les Dastagir (nom de famille de Sabu) demeurant toujours très unis. Il devait pourtant reprendre le chemin des studios, en 1956-1957, pour une série de films de troisième ordre, tous inédits en France, dont certaines mériteraient notre attention car le fantastique n'y était pas étranger. Autre élément notable : Sabu y avait la vedette pour la dernière fois. **Jungle Hell**, de Norman Cerf parlait de soucoupes volantes et d'un rayon de la mort, sujet très à la mode au cours de cette décennie. Plus modestement, **Jaguar**, de George Blair, relatait une mystérieuse affaire de meurtres dans le cadre d'un champ pétrolifère.
Vers la même époque, Sabu se tourna vers la télévision, comme bien des acteurs délaissés par le grand écran, et certains épisodes de son show furent rassemblés sous la forme d'un long métrage que les spectateurs américains purent voir sur grand écran sous le titre de **Sabu and the magic ring**, signé George Blair. Il s'agissait presque d'un retour aux sources pour Sabu, puisqu'il y racontait des fables orientales à base de merveilleux, dans le plus pur style « Mille et Une Nuits »; dans l'une d'elles, l'acteur noir William Marshall (le futur Blacula) incarnait un génie rappelant le Rex Ingram du **Voleur de Bagdad**; dans une autre, Sabu jouait les justiciers, retrouvant des bijoux volés et une belle princesse kidnappée, puis châtiant les coupables.
Mais Sabu perdait sa sveltesse et ne pouvait plus faire illusion dans des rôles qui se voulaient juvéniles; ce bref renouveau ne dura point et l'ex-enfant prodige de Flaherty rentra dans l'ombre pour une éclipse qui menaçait d'être définitive. Ici survint un épisode assez équivoque de son existence : l'incendie de sa maison alors qu'il était en pique-nique avec sa famille. L'un de ses amis, arrêté et accusé d'avoir provoqué le sinistre, se défendit en prétendant qu'il n'avait agi que sur les ordres de Sabu pour toucher et partager une forte prime d'assurance. Une fois de plus en procès, Sabu ne parvint que difficilement à se disculper, ayant effectivement de sérieux besoins pécuniaires.
D'Europe lui vint en 1959 un engagement intéressant : le vétéran William Dieterle lui confia un rôle dans **Herrin Der Welt (Les Mystères d'Angkor)**, bon film d'aventures à la distribution cosmopolite valorisée par de magnifiques extérieurs tournés principalement dans les majestueux temples khmers cambodgiens, photogénique décor pour cinéastes — et spectateurs — friands d'authenticité exotique. Il s'agit en fait d'un scénario où le Fantastique mène le jeu; conçu à la manière d'un serial (par la multiplicité des péripéties), long de trois heures, il fut édité en 2 époques en Allemagne et en Italie, mais hélas! nous n'eûmes droit en France qu'à une version condensée en un seul film durant moins de deux heures. Gino Cervi incarne un savant suédois, le Pr Johansson, ayant découvert la formule d'une arme absolue, que maints espions de tous bords veulent lui ravir. Sabu, son assistant, moine bouddhiste venu étudier les sciences occidentales, l'aide à échapper à maints dangers, notamment au cours d'une poursuite dans le cadre grandiose d'Angkor-Vat. L'invention en question est un réacteur pour capter l'énergie, le film débutant par la paralysie totale de Stockholm

soudain privée d'électricité par suite d'une défectuosité dans l'appareil étrange du Pr Johansson (ce qui rappelle une séquence célèbre du **Jour où la terre s'arrêta**). Détenteur de la formule secrète que lui confia le savant avant d'être assassiné, Sabu se réfugie à Angkor-Vat où les espions le retrouvent et l'abattent pour lui ravir le précieux document. Finalement, la fille du Professeur (Martha Hyer) récupère la formule et la brûlera sous le regard approbateur du Grand Prêtre du temple (Inkijinoff), après que le vilain (Wolfgang Preiss) ait été jeté dans le vide par le journaliste-héros (Carlos Thompson).

En 1960, nouveau drame pour Sabu : il eut le chagrin de perdre son inséparable frère Cheik, tué dans son magasin par l'un de ses ex-employés surpris en flagrant délit de cambriolage, et que la police devait arrêter peu après. Sabu dirigea seul désormais le commerce de meubles, jusqu'en 1963 où Hollywood se souvint de lui pour lui confier un rôle secondaire dans **Rampage** de Phil Karlson, aux côtés du grand Mitchum, auprès duquel Sabu (devenu massif et trop lourd pour sa petite taille) paraissait encore plus minuscule. Aidé par un couple d'indigènes malais (Sabu et Cely Carrillo), Mitchum essaie de capturer un fauve mystérieux, ne ressemblant à aucun autre, que les autochtones ont surnommé : « l'enchanteresse ». La bête étrange se révèlera n'être en fait qu'un hybride.

C'est un rôle encore plus effacé qu'il tient dans la production Walt Disney : **A Tiger walks (Les Pas du tigre)**, où il est le gardien du fauve évadé; après quoi, le Destin frappa brutalement. A moins de 40 ans, une crise cardiaque emporta, le 3 décembre 1963, le « petit garçon de la jungle qui avait vu danser les éléphants ».

Aurait-il reconquis un peu de sa gloire envolée s'il avait vécu plus longtemps? Nous ne le pensons pas, mais... comme dirait Kipling... ceci est une autre histoire.



« Le Voleur de Bagdad »

COL 15

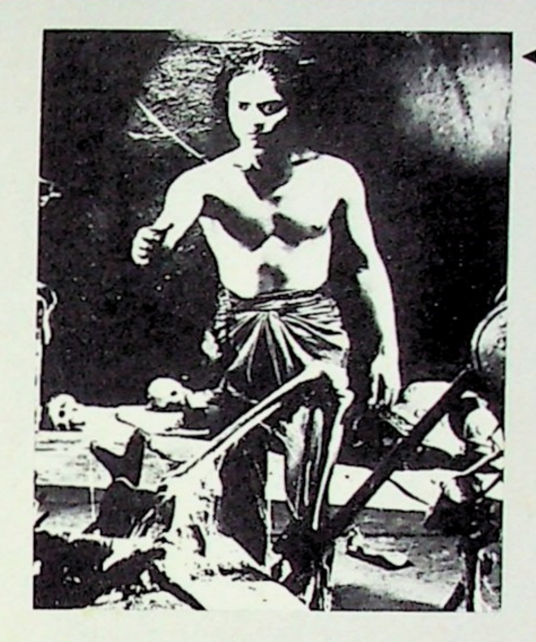
FILMOGRAPHIE COMMENTÉE DE SABU

Abréviations : **Sc.** = Scénariste. **Pr.** = Producteur. **Réal.** = Réalisateur. **Int.** = Interprétation. **ES** = Effets spéciaux. **Mus.** = Musique. **Mont.** = Monteur. **Maq.** = Maquilleur. **Ph.** = Cameraman (photo). Le titre français suit le titre original lorsque le film a été projeté en France. Il est suivi lui-même de la firme éditrice et du pays d'origine.

Elephant Boy (Elephant boy)

1937. *Grande-Bretagne. London-Films.* **Sc.** : *John Collier, d'après « Toomaï des éléphants » de Rudyard Kipling.* **Réal.** : *Robert Flaherty et Zoltan Korda.* **Pr.** : *Alexandre Korda.* **Mus.** : *Muir Mathieson.* **Ph.** : *Osmond Borrodaile.* **Int.** : *Sabu, Walter Hudd, Wilfrid Hyde-White, Alan Jaeyes, Daisy Williams, Bruce Gordon, We Holloway.*

Flaherty tourna les séquences animales et tous les extérieurs avec Sabu; puis Alexandre Korda imposa son frère Zoltan pour ajouter des séquences dialoguées avec d'autres acteurs, toutes réalisées en studio à Londres, qui affadissaient cette belle légende où les images se suffisaient à elles-mêmes. Flaherty ne voulait d'ailleurs enregistrer que du langage hindou. Comme il l'avait fait pour **White Shadows in the South Seas** (**Ombres blanches**, 1927) où on lui avait adjoint Van Dyke, Flaherty se retira de l'entreprise. Il reste néanmoins de très belles images de Toomaï et de son éléphant dans la forêt, la chasse au tigre, et surtout l'étonnante « danse des éléphants ». Notons, à la décharge de Korda, que son frère Zoltan — auteur déjà de l'excellent **Sanders of the River** (**Bozambo**) fut, encore plus que Flaherty, un spécialiste de l'exotisme de qualité, sa filmographie, outre les films de Sabu, comprenant **Les 4 Plumes blanches** (versions 1939 et 1955), **Sahara** (1943), **L'Affaire Macomber** (1947) et **Pleure, ô pays bien-aimé** (1952), ce qui est tout de même éloquent.



The Drum (Alerte aux Indes)

1938. *Grande-Bretagne. London-Films.* **Sc.** : *Arthur Wimperis d'après le roman de A.E.W. Mason.* **Réal.** : *Zoltan Korda.* **Pr.** : *Alexandre Korda.* **Mus.** : *Muir Mathieson.* **Ph.** : *Osmond Borrodaile (Technicolor).* **Int.** : *Sabu, Valerie Hobson, Roger Livesey, Raymond Massey, David Tree, Francis L. Sullivan, Desmond Tester, Archibald Batty.*

On s'étonne, en voyant le résultat, que ces pittoresques extérieurs aient été entièrement captés en Angleterre. Ce fut le troisième Technicolor britannique (après **Wings of the morning/La Baie du destin** de Harold Schuster, et **The Divorce of Lady X/Le Divorce de Lady X** de Tim Wheelan). Les mouvements de foules ont l'ampleur voulue et les batailles sont très spectaculaires. Excellente composition de l'un des meilleurs « vilains » de tous les temps : Raymond Massey (qui fut plus tard un Lincoln de classe). **The Drum** obtint le Prix de la Ville de Venise à la Biennale 1938.

The Thief of Bagdad (Le Voleur de Bagdad)

1940. *Grande-Bretagne. London-Films.* **Sc.** : *Miles Malleson et Lajos Biro.* **Réal.** : *Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Wheelan (ainsi que Zoltan et Alexandre Korda, non crédités au générique).* **Pr.** : *Alexandre Korda.* **Pr. associés** : *Zoltan Korda et William-Cameron Menzies.* **Décors** : *Vincent Korda.* **ES.** : *Lawrence Butler, Percy Day et Jack Whitney.* **Ph.** : *George Perinal et Osmond Borrodaile (Technicolor).* **Mus.** : *Miklos Rozsa.* **Maq.** : *Guy Pearce.* **Mont.** : *Charles Crichton.* **Int.** : *Sabu, Conrad Veidt, June Duprez, John Justin, Rex Ingram, Miles Malleson, Morton Selten, Mary Morris, Bruce Winston, Hay Petrie, Adelaïde Hall, Roy Emerton, Allan Jeayes.* **Durée** : *106'.*

Tout le féerique étonnant des contes orientaux; un festival de truquages, un enchantement visuel, un film qui eût ravi Meliès. Du génie géant volant par-dessus les montagnes après être sorti d'une bouteille, au cheval ailé, en passant par la statue vivante aux six bras et par l'araignée géante dont Sabu escalade la toile, rien ne manque pour nous faire vivre cette fastueuse aventure, qui reçut à juste titre maints Oscars, dont celui des effets spéciaux que l'on attribuait pour la première fois. Après **The Drum**, A. Korda avait rencontré Douglas Faibanks qui avait accepté de lui céder les droits d'utiliser le titre de **The Thief of Bagdad**, mais en adaptant le personnage pour le jeune Sabu. Les prises de vues durèrent deux ans; les extérieurs furent captés le long de la Colorado River, au célèbre Grand Canyon et dans le Painted Desert, en Arizona. Les intérieurs, commencés en Angleterre aux studios Denham, furent poursuivis à Hollywood, à cause de la guerre. Plusieurs séquences durent être recommencées, Sabu ayant changé (sinon grandi) en deux années. Le grand Conrad Veidt tient ici l'un de ses meilleurs rôles de vilain sournois au faciès diabolique, et l'athlétique comédien noir Rex Ingram (le géant génie) est l'autre grande attraction d'une distribution où Sabu, au zénith de sa forme, mène le jeu avec un entrain communicatif.

Oscars : *Meilleure Photo en couleurs (G. Perinal et O. Borrodaile). Meilleure Direction artistique : Vincent Korda. Meilleurs Effets Spéciaux : Laurence Butler (photo) et Jack Whitney (son).*

SABU FILS DE LA JUNGLE



The Jungle Book
(Le Livre de la jungle)

1942. *Grande-Bretagne-U.S.A.* **S. :** *Laurence Stallings, d'après « Mowgli » et « L'Anneau du Roy » de Rudyard Kipling.* **Réal. :** *Zoltan Korda.* **Pr. :** *Alexandre Korda.* **Décors :** *Vincent Korda.* **Ph. :** *Lee Garmes et Howard Green (Technicolor).* **ES. :** *Lawrence Butler.* **Mus. :** *Miklos Rozsa.* **Int. :** *Sabu, Joseph Calleia, Patricia O'Rourke, John Qualen, Frank Puglia, Rosemary De Camp, Noble Johnson, Ralph Byrd.* **Durée :** *109'.*
On trouve ici les plus belles images de jungle et d'animaux en couleurs vues jusqu'alors sur les écrans. C'est d'ailleurs le premier grand film du genre en Technicolor (si l'on excepte : **Her Jungle Love/Toura déesse de la jungle** de George Archainbaud, 1938), où, dans un contexte différent du **Voleur de Bagdad** règnent aussi la féerie et une poésie sortie tout droit des pages de Kipling. Sabu est ici un digne émule de Tarzan, évoluant avec agilité aussi aisément sur les arbres géants que le héros d'Edgar Rice Burroughs. Parmi les séquences mémorables : Mowgli à cheval sur Kaa le python, Mowgli poursuivi par Shere Khan le tigre, l'incendie de la forêt avec la panique des animaux se ruant dans la rivière. Des décors magnifiques : la ville morte, le temple au trésor gardé par le vieux cobra... Extérieurs tournés à Sherwood Forest, non loin d'Hollywood. Côté acteurs, seul s'impose Joseph Calleia, fameux vilain de maints films de gangsters, ici barbu et enturbanné mais toujours talentueusement redoutable. Quant à Sabu, il ne joue pas : il EST Mowgli. Avec ce chef-d'œuvre s'achève la collaboration Korda-Sabu.
Autre version : **The Jungle Book** *(1967) dessin animé de long métrage des studios Walt Disney.*

Arabian Nights
(Les Mille et Une Nuits)

1942. *U.S.A., Universal.* **Sc. :** *Michael Hogan.* **Réal. :** *John Rawlins.* **Pr. :** *Walter Wanger.* **Ph. :** *Milton Krasner (Technicolor).* **Mont. :** *Philip Cahn.* **Int. :** *Maria Montez (Sheherazade), John Hall (Haroun-Al-Raschid), Sabu, Billy Gilbert, Shemp Howard (Sinbad), John Qualen (Aladin), Leif Erickson, Edgar Barrier, Tuhran Bey, Thomas Gomez, Acquanetta.* **Durée :** *87'.*
Malgré son titre, rien de merveilleux ni de féerique dans ce film banal, le moins bon de la série Montez-Hall-Sabu. Des combats au sabre et des chevauchées dans le désert, bref un western de cape et d'épée dans un décor pseudo-africain où deux frères ennemis (Hall et Erickson) se disputent les faveurs de Sheherazade-Montez à l'impeccable photogénie. Les personnages légendaires sont outrageusement caricaturés, notamment Sinbad qu'interprète l'un des trois Stooges. Ce premier film de la série Universal ne laissait aucun doute : Maria Montez en était bien l'attraction principale en tant que nouvelle reine du sex-appeal exotique (titre qu'une certaine Yvonne De Carlo allait bientôt lui contester dans les mêmes studios). John Hall et Sabu alliaient force et ruse pour sauver la belle Maria de tous les vilains qui la convoitaient. Autres films présentés sous le même titre : **Contes des Mille et Une Nuits** (France, 1921) de Victor Tourjansky, avec Nicolas Rimsky, Nathalie Kovenko; **Les Mille et Une Nuits** (Italie, 1961) d'Arthur Lubin et Mario Bava, avec Donald O'Connor, Michèle Mercier, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizzi, Raymond Bussières; **Les Mille et Une Nuits** (Italie, 1974) de Pier Paolo Pasolini, avec Franco Citti, Ninette Davoli.

The White Savage
(La Sauvagesse blanche)

1943. *U.S.A., Universal.* **Sc. :** *Richard Brooks.* **Réal. :** *Arthur Lubin. (Technicolor).* **Int. :** *Maria Montez, John Hall, Sabu, Sidney Toler, Thomas Gomez, Tuhran Bey, Don Terry, Al Kikume, Anthony Warde.* **Durée :** *80'.*
De nombreuses et variées péripéties animent ce bon film d'aventures où Sabu aide ses amis à triompher de maints obstacles, notamment grâce à quelques acrobaties au-dessus d'un groupe de lions. Hall incarne un chasseur de requins aux prises avec des forbans qui périssent dans la spectaculaire explosion finale, et Maria est très désirable dans son paréo multicolore. Signalons qu'Universal utilisa des extraits de **White Savage** pour son serial **Lost City of the jungle** de Ray Taylor et Lewis Collins (1946), procédé économique souvent employé alors. D'autre part, **White Savage** comprend dans sa distribution plusieurs acteurs spécialistes des serials de cette grande époque : le Noir Al Kikume (qui fut Lothar dans **Mandrake the magician** de Sam Nelson, 1939), Don Terry (qui interpréta à deux reprises le personnage de Don Winslow of the Navy), et Anthony Warde, vilain d'innombrables serials dont **Buck Rogers** (Fort Beebe, 1939), **Tim Tyler's luck** (Fort Beebe, 1937) ou **Flash Gordon trip to Mars** (Beebe, 1938).

Tangiers
(Tanger)

1943. *U.S.A., Universal.* **Sc. :** *Fred Collins et Alice Miller.* **Réal. :** *George Waggner.* **Int. :** *Maria Montez, Kent Taylor, Sabu, Preston Foster, Robert Paige, J. Edward Bromberg, Louise Albritton, Reginald Denny, J. Farell Mac Donald, Ernest Verebes.*
Intrigue classique d'alors (nazis, diamants volés, journaliste-détective) dans l'ex-cité cosmopolite, rendez-vous des espions internationaux, comme sa voisine Casablanca glorifiée par Michael Curtiz avec plus de panache. Pour la première fois vêtu à l'européenne, Sabu joue de la guitare dans le night-club où chante (et intrigue) la belle Maria, ici privée de John Hall au profit de Kent Taylor. Preston Foster (l'ex-**Dr X** de Michael Curtiz), joue les vilains et périt dans un ascenseur saboté.

COL 17

Cobra Woman
(Le Signe du Cobra)

1943, *U.S.A., Universal.* **Sc. :** *Gene Lewis et Richard Brooks, d'après une nouvelle de Scott Darling.* **Réal. :** *Robert Siodmak.* **Pr. :** *George Waggner.* **Ph. :** *George Robinson et Howard Greene (Technicolor).* **ES. :** *John Fulton.* **Mus. :** *Edward Ward.* **Mont :** *Charles Maynard.* **Int. :** *Maria Montez, John Hall, Sabu, Lon Chaney Jr, Edgar Barrier, Moroni Olsen, Loïs Collier, Samuel Hinds, Mary Nash.* **Durée :** *70'.*
Le meilleur de cette série Universal, grâce à un bon script (quoique renié par son premier auteur Richard Brooks) basé sur le thème des sœurs jumelles qui permet à la belle Maria, dans le double rôle de la pure héroïne et de la méchante reine de Cobra Island, de se révéler plus adroite comédienne qu'on ne le pensait. L'inquiétant Lon Chaney Jr est ici tout à fait inoffensif, le vilain grand prêtre étant Edgar Barrier qui périt empalé tout vif sur les épieux où il voulait projeter Hall et Sabu. Très photogénique éruption volcanique finale due à John Fulton.

Man-Eater of Kumaon
(Le Mangeur d'hommes)

1947, *U.S.A., Universal.* **Sc. :** *Jeanne Bartlett et Lewis Meltzer d'après les récits de chasse de Jim Corbett.* **Réal. :** *Byron Haskin.* **Int. :** *Sabu, Wendell Corey, Joanna Page, Moriss Carnowsky, Ted Hetch, James Moss, Argentina Brunetti.*
Retour de Sabu à Hollywood chez Universal pour ce film de qualité où il partage la vedette avec le plus photogénique des fauves : un tigre. Ce ne sera ni la première ni la dernière fois que Sabu aura un tel partenaire alors que son père — ironie du sort — a été tué au cours d'une chasse au tigre. Notons au passage que, tout comme Johnny Weissmuller, Sabu n'a jamais été blessé par aucun des animaux avec lesquels il a si souvent tourné.

Kanaïma, End of The River
(Le Bout du fleuve)

1947, *Grande-Bretagne, Rank Production.* **Sc. :** *Desmond Oldridge, d'après son roman « End of The River ».* **Réal. :** *Derek Twist.* **Pr. :** *Michael Powell et Emeric Pressburger.* **Mus. :** *Bryan Easdale.* **Int. :** *Sabu, Bibi Ferreira, Robert Douglas, Esmond Knight, Maurice Denham Torin Thatcher. Technicolor.*
Sabu retrouve la tête d'affiche pour incarner un Indien banni par sa tribu, recueilli par un Blanc qui veut en faire un « civilisé », mais préférant finalement regagner sa jungle natale. Étrange amalgame de l'histoire de Mowgli et de celle de Sabu lui-même. Très pittoresques extérieurs brésiliens pour ce qui devait être le dernier film britannique de Sabu.

Black Narcissus
(Le Narcisse noir)

1947, *Grande-Bretagne, Rank Productions.* **Sc. :** *Michael Powell, d'après un roman de Rumer Godden.* **Réal. :** *Michael Powell et Emeric Pressburger.* **Pr. :** *Michael Powell et Emeric Pressburger.* **Déc. :** *Alfred Junge.* **Ph. :** *Jack Cardiff (Technicolor).* **Mus. :** *Bryan Easdale.* **Int. :** *Deborah Kerr, David Farrar, Flora Robson, Sabu, Jean Simmons, Esmond Knight, Jenny Laird, Kathleen Byron, Judith Furse, Nancy Roberts, May Halatt, Eddie Whaley Jr, Brenda Marian Julier.*
Retour de Sabu au cinéma après sa valeureuse conduite durant la guerre. Il n'a ici qu'un rôle de second plan, un prince hindou somptueusement accoutré, jouant quelques scènes avec la débutante Jean Simmons. Magistrale prestation de Deborah Kerr en religieuse aux prises avec des sentiments et des instincts peu compatibles avec sa vocation. Photogéniques extérieurs hymalayens entièrement captés... en Angleterre. Atmosphère parfois proche du film d'épouvante, presque envoûtante, empreinte de mysticisme, comme cette curieuse confrontation entre les Européennes et l'ermite local aussi immobile qu'une statue. Très bonne illustration du roman de Godden, auquel Jean Renoir devait peu après emprunter le sujet de **The River**.
Oscars : *Meilleure photo couleurs (Jack Cardiff). Meilleure Direction Artistique couleurs (Alfred Junge). Meilleurs décors couleurs (Alfred Junge).*

Song of India
(La Révolte des fauves)

1948, *U.S.A., Columbia.* **Sc. :** *Art Arthur et Ken Perkins, d'après un roman de Jérome Odlum.* **Réal. :** *Albert Rogell.* **Int. :** *Sabu, Gail Russel, Tuhran Bey, Fritz Leiber, Anthony Caruso, Aminta Dyne.*
Autre production à nombreuse figuration animale, comme dans les bons vieux serials d'antan, sur le thème des fauves justiciers, où l'atmosphère n'est pas loin d'évoquer celle des aventures de Tarzan, auquel Sabu fait quelquefois irrésistiblement penser. Les vilains périssent sous les crocs et les griffes, ce qui est beaucoup plus spectaculaire que de vulgaires coups de feu.

Savage Drums

1950, *U.S.A., Lippert Productions.* **Réal. :** *William Berke.* **Int. :** *Sabu, Lita Baron, H.B. Warner, Sid Melton, Steve Geray.*
Encore une histoire vaguement autobiographique : il s'agit cette fois d'un indigène ayant fait ses études aux U.S.A., retournant dans son île natale pour y réprimer un conflit local. Inédit en France, ce film produit par une firme secondaire marque la fin, pour Sabu, de ce renouveau amorcé en 1947. De Michael Powell à William Berke, la courbe descendante s'affirme nettement. Cependant, tous ces films étaient de bonne facture, et Sabu y promenait son authentique personnage exotique avec une égale bonne volonté doublée d'une parfaite connaissance de son métier.



Bongiorno Elephante
(Bonjour Éléphant)

1952, *Italie.* **Sc. :** *Cesare Zavattini.* **Réal. :** *Gianni Franciolini.* **Int. :** *Vittorio De Sica, Maria Mercader, Sabu, Nando Bruno.*
Débuts italiens de Sabu avec la célèbre équipe du néo-réalisme De Sica-Zavattini. Curieuse rencontre où, à nouveau promu prince hindou, Sabu fraternise avec un éléphant moins majestueux que son cher Irawatha. Il s'agit donc d'un prince oriental qui offre un éléphant à un instituteur italien, en remerciement d'un service rendu. Le brave homme sera bien embarrassé de ce présent volumineux qu'il devra se résoudre à conduire dans un zoo. Se voulant humoristique, cette histoire manque son but : la vision d'un pachyderme grimpant péniblement les escaliers d'un vieil immeuble pour occuper un appartement du troisième étage est plutôt triste. L'humour assez laborieux de cette production transalpine trop bavarde ne convient pas au personnage de Sabu, égaré dans un pauvre décor grisâtre bien zavattinien.

Il Tresore del Bengala
(Le Trésor du Bengale)

1953, *Italie.* **Réal. :** *Gianni Vernuccio.* **Int. :** *Sabu, Georges Poujouly, Luisa Boni, Luigi Tosi, Manuel Serrano. Ferraniacolor.*

◀ Piètre réalisation peu apte à redorer le blason terni du malheureux Sabu : jungle de carton-pâte, indigènes d'opérette, script inepte, rien ne manque pour contribuer au naufrage total où s'est égaré aussi l'ex-interprète des **Jeux interdits** de René Clément, également sur la pente descendante (si peu de temps après sa révélation).

COL 18

Jungle Hell

1956, *U.S.A.* **Sc. :** *Norman Cerf.* **Réal. :** *Norman Cerf.* **Mus. :** *Michael Carras.* **Int. :** *Sabu, George Stone, K.T. Stevens, David Bruce.*

Répertorié aussi sous le titre de **Jungle Boy**, il s'agit en fait d'un film de science-fiction à très petit budget, dont on cherche vainement la trace dans toutes les « Histoires du Film Fantastique » (ce qui prouve bien qu'aucune n'est complète!). Il semble donc que même aux U.S.A. il ait sombré complètement dans l'oubli. Inédit en France.

Jaguar

1956, *U.S.A., Republic Pictures.* **Sc. :** *George Blair.* **Réal. :** *George Blair.* **Int. :** *Sabu, Chiquita, Barton Mac Lane, Michael Connors, Jonathan Hale.* **Durée :** *77'.*

Autre film inédit au titre laconique (à ne pas confondre avec celui de Jean Rouch) où débutait presque le fameux Mannix de la T.V., Mike Connors, et où Barton Mac Lane promenait son personnage coutumier de brute aux noirs desseins. Comme Norman Cerf, George Blair fait partie de ces réalisateurs de B-Pictures quasiment ignorés en France; il a pourtant signé dans les années 50 quelques productions aux titres prometteurs : **Unmasked, The Hypnotic Eye, Daredevils of the clouds, Silent Partner, A Twinkle in God's Eye** et même un **Superman**.

Sabu and the Magic Ring

1957, *U.S.A., Allied Artists.* **Sc. :** *Sam Roeca, Benedict Freedman, John Fenton Murray.* **Réal. :** *George Blair.* **Pr. :** *Maurice Duke.* **Dir. Art. :** *David Milton.* **Ph. :** *Harry Neumann (Technicolor).* **ES. :** *Augie Lohman.* **Mus. :** *Harry Sukman.* **Mont. :** *William Austin.* **Int. :** *Sabu, Daria Massey, Robert Shafto, Peter Mamakos, John Doucette, Robin Morse, William Marshall (le génie), Vladimir Sokoloff, Kenneth Terrell, Bernard Rich, George Khoury.* **Durée :** *61'.*

Dernier « inédit en France », ce montage de deux films de télévision du « Sabu-T.V. Show » utilise une dernière fois le passé presque légendaire du personnage-Sabu, dans un contexte « Mille et Une Nuits » où ne manque même pas le gigantesque génie sorti d'une bouteille comme au temps du **Voleur de Bagdad**.

Herrin Der Welt
(Les Mystères d'Angkor)

Titre italien : « Il Mistero Dei Trei Continenti ».

1959, *Allemagne-France-Italie.* **Sc. :** *Jo Esinger et M.G. Petersson.* **Réal. :** *William Dieterle.* **Pr. :** *Continenta-Franco London-CCC.* **Dir. Art. :** *Willy Schatz et Helmut Nentwig.* **Ph. :** *Richard Angst, Richard Oehlers et Peter Homfeld (Eastmancolor).* **Mont. :** *Jutta Herring.* **Mus. :** *Roman Vlad.* **Int. :** *Carlos Thompson, Martha Hyer, Gino Cervi, Sabu, Micheline Presle, Lino Ventura, Wolfgang Priess, Valère Inkijinoff, Georges Rivière, Jean-Claude Michel, Hans Nielsen, Carl Lange.* **Version originale :** *1re époque : 100'; 2e époque : 90'.*

Étonnante réunion d'acteurs, mais production soignée aux extérieurs authentiques et aux séquences à sensations bien réalisées (la lagune aux crocodiles évoque notamment certaine séquence stupéfiante du germanique **Marajo** (1939) où grouillaient aussi les sauriens). Le meilleur film européen (non britannique) de Sabu, dans un rôle hélas! assez bref (du moins dans la version raccourcie que nous avons pu voir). Nous aurions aimé pouvoir juger ce film sur sa version intégrale qui, pensons-nous, devait être pleine d'intérêt.

Rampage
(Massacre pour un fauve)

1963, *U.S.A., Warner Bros.* **Sc. :** *Robert Holt et Marguerite Roberts, d'après un récit d'Alan Caillou.* **Réal. :** *Phil Karlson (et Henry Hathaway, non crédité au générique).* **Pr. :** *William Fadiman.* **Ph. :** *Harold Lipstein (Technicolor).* **Mus. :** *Elmer Bernstein.* **Int. :** *Robert Mitchum, Elsa Martinelli, Jack Hawkins, Sabu, Cely Carrillo, Emile Genest, David Cadiente, Stefan Schnabel.*

Sabu incarne un indigène malais aidant Mitchum à capturer des fauves, dans la première moitié du film, la plus intéressante, la seconde n'étant qu'un affrontement Mitchum-Hawkins pour les beaux yeux d'Elsa. Empâté, le visage boursouflé, Sabu n'a plus rien du juvénile Toomaï, sa taille minuscule exceptée.

A Tiger Walks
(Les Pas du tigre)

1963, *U.S.A., Buena Vista.* **Sc. :** *L. Hawley, d'après un roman de Ian Niall.* **Réal. :** *Norman Tokar.* **Pr. :** *Walt Disney.* **Int. :** *Brian Keith, Vera Miles, Pamela Franklin, Sabu, Una Merkel, Peter Brown, Arthur Hunnicut, Edward Andrews, Kevin Corcoran, Frank Mac Hugh, Jack Albertson, Merry Anders. Technicolor.*

Ultime travail de Sabu, six mois avant sa brutale disparition. Encore une histoire mettant un tigre en vedette (évadé d'un cirque) que les uns veulent abattre et les autres protéger. Sabu n'y a presque rien à faire; on remarque par contre la petite Pamela Franklin, qui venait de côtoyer **Le Lion** de Jack Cardiff et Joseph Kessel, et qui, des **Innocents** à **Soudain, les monstres** a déjà promené son charmant minois dans de nombreux films fantastiques. Cet adieu de Sabu au public est passé totalement inaperçu, fin sans panache d'une étrange carrière commencée sans le savoir, 27 ans plus tôt, quelque part au cœur de la jungle hindoue.

PIERRE GIRES

Les Noirs Salons de l'Enfance

Les films de « possession » et leurs variantes



Rosemary : ***l'incarnation de l'instinct maternel***



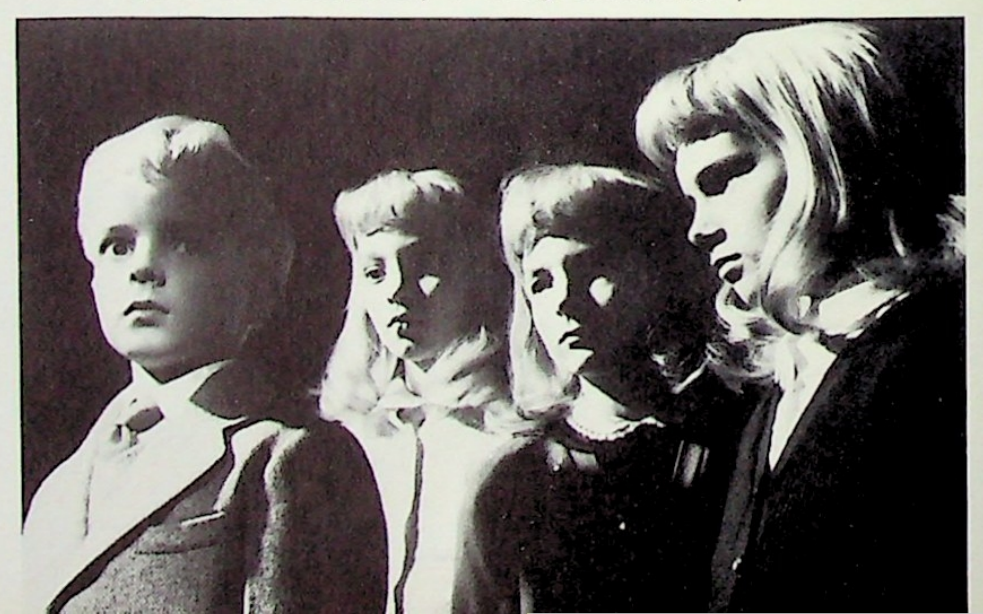
Audrey :
deux en une,
pour l'éternité.

Émilie :
une simple histoire
de fantôme.

La Trinité

Le fantastique est affaire de mode, de courants. Parallèlement au grand déferlement de bestioles en tout genre qui s'est abattu sur le film de science-fiction (invasions de fourmis, cafards, araignées, etc.) et aux surgissements porteurs d'angoisse d'un animal géant (requin, grizzly ou bison), s'établit une catégorie : celle du film de « possession ». Les courants parallèles peuvent, à l'occasion, entretenir des rapports.
Avec leurs trois films leaders : **Rosemary's baby**, **The Exorcist** et **The Omen**, les États-Unis ont tracé les grandes lignes du film à tendance satanique qui recoupe la catégorie annoncée plus haut. Trois titres, trois distributeurs, chaque « Major » y est allé de sa diablerie. Paramount a donné le feu vert avec **Rosemary's baby**, Warner avec **The Exorcist** a suivi, enfin la Fox a eu son content de maléfice avec **The Omen**.
Bien sûr, cette catégorie comporte des variantes et, si ces productions présentent des parentés, aucune vraiment ne répond à une structure identique. Même lorsque le désir de plagier devient manifeste, la plus petite production a son originalité. Quant à **Audrey Rose**, le dernier en date, il se montre sans élément satanique et compte déjà au nombre des dérivés. Mais la composante primordiale commune à ces films, ce pourquoi ils attirent notre attention, c'est l'utilisation de l'enfant et de l'enfance comme moteur de leur « dramaticité »[1].
En effet, dans l'histoire du cinéma fantastique, peu de films de « possession » s'intéressent au phénomène chez l'adulte. On peut cependant relever trois films italiens : **Le Démon de la chair** de Brunello Rondi, datant de 1963, précurseur de **L'Antéchrist** d'Alberto de Martino et de **La Maison de l'exorcisme**, bien que ce dernier offre une particularité : ses scènes de possession ont été traîtreusement rajoutées après la sortie du film de Friedkin. **Magdalena l'exorcisée**, un « soft » allemand, d'assez triste mémoire, met en scène comme ses prédécesseurs, une femme aux prises avec le Diable dans le plus pur style « religieuse de Loudun » si cher à Ken Russel (voir **Les Diables**, fortement inspiré par **La Sorcellerie à travers les âges**). Enfin, **The Heretic** peut se révéler une suite intéressante puisque Linda Blair, âgée de dix-huit ans, y emploie ses efforts à libérer un prêtre du démon. Subtil renversement.
L'enfant a toujours tenu une large place dans le fantastique[2]. Utilisé en groupe, il appartient plus particulièrement à la science-fiction. On peut alors parler de race, celle des mutants. Sous forme d'équipes organisées, de charmants bambins avec des airs de famille, s'opposent aux adultes. **Demain les mômes** et **Los Ninos** ont succédé à leurs ancêtres **The Damned** et **Village of the damned**. La paire, quant à elle, (plus généralement le frère et la sœur) descend tout droit d'Hansel et Gretel, on la rencontre de préférence dans les contes de fées au sens strict, comme **The Blue Bird**, ou dans ceux plutôt noirs, comme **Night of the hunter** ou **Auntie Roo**. Le fantastique, en tant que genre, privilégie l'enfant unique. La possession affiche un penchant pour le féminin et la grande gagnante de notre catégorie, c'est bien sûr la petite fille.
Aux États-Unis, les best-sellers font les films du Box-Office. Si **The Omen** naît d'un scénario original de David Seltzer (très vite transformé en « novelization »), **Rosemary's baby** fut un succès d'Ira Levin, et **The Exorcist**, la grande œuvre de William Peter Blatty[3]. Les trois films partagent le bénéfice d'un succès mondial (bien qu'il varie selon les pays d'exportation, le bilan reste positif). **Rosemary's baby** fut prétexte à un film d'auteur portant le label Polanski, **The Omen** fut en général considéré comme une honnête série B, mais **The Exorcist**, lui, coûta son pesant d'or. Nous ne pouvons, à l'heure où s'écrit cet article évaluer le succès d'**Audrey Rose**, excellent roman de Frank de Felitta, porté à l'écran par Robert Wise. Succès de la littérature américaine, succès du cinéma américain; chaque pays a voulu son exorciste, chaque pays a aspiré à sa malédiction. Nous pensons, entre autres, à **Night Child**[4], film académique

Martin Stephens et ses complices (« Le Village des damnés »)



de l'Italien Massimo Dallamano, mort en 76 et ancien chef opérateur de Mario Bava sous le nom de Michael Dalmas (responsable d'une version du **Portrait de Dorian Gray** avec Helmut Berger). Nous citerons aussi, pour l'Angleterre, une réalisation de Richard Loncraine, **Full Circle**, et enfin **Cathy's Curse**, nullité franco-canadienne d'Eddy Matalon. Oui, nos trois leaders ont fait école, prétextes souvent à de pâles copies qui reprennent, ça et là, des ingrédients pour les accommoder n'importe comment. **Cathy's Curse**, par exemple, concentre tous ses efforts sur l'effet et n'aboutit qu'à une mascarade pitoyable accumulant les trucs de farces et attrapes. **Night Child**, à l'image soignée, frôle à tout moment le roman-photo. Quant à **Full Circle**, qui pécherait plutôt par une trop grande application, il souffre de sa criante ressemblance (entretenue par la présence d'une Mia Farrow immuable) avec **Rosemary's baby**. Ce léger point de vue critique donné, nous ne reviendrons pas sur la valeur artistique de ces films, afin de pouvoir les considérer dans leurs rapports thématiques avec les trois grands « modèles » cités.
Cette mode s'inscrit dans les années soixante-dix environ. **Rosemary's baby** ayant donné le signal de départ en 68, **The Exorcist** a enchaîné en 73 et **The Omen** en 76. **Audrey Rose** appartient à la cuvée 77[5].

1. Voir définition du concept dans l'article de Jean-François Tarnowski : « Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographiques » (I) in *Positif* n° 195-196, juillet-août 77.
2. Voir article d'Evelyne Lowins : « Un si joli petit monde : Les enfants dans la S.-F. et le Fantastique cinématographiques. », in *Galaxie*, n° 126, novembre 74.
3. Plus de neuf millions d'exemplaires vendus en 74 dont trois millions sept cent cinquante mille au cours des premières semaines d'exclusivité du film (renseignements pris dans *Newsweek*, 11 février 74).
4. Connu également sous le titre de **The Cursed Medallion**.
5. Les droits de **The Godsend** de Bernard Taylor (Fontana Books) ont été également été achetés pour le cinéma.

Interdit aux moins de dix-huit ans

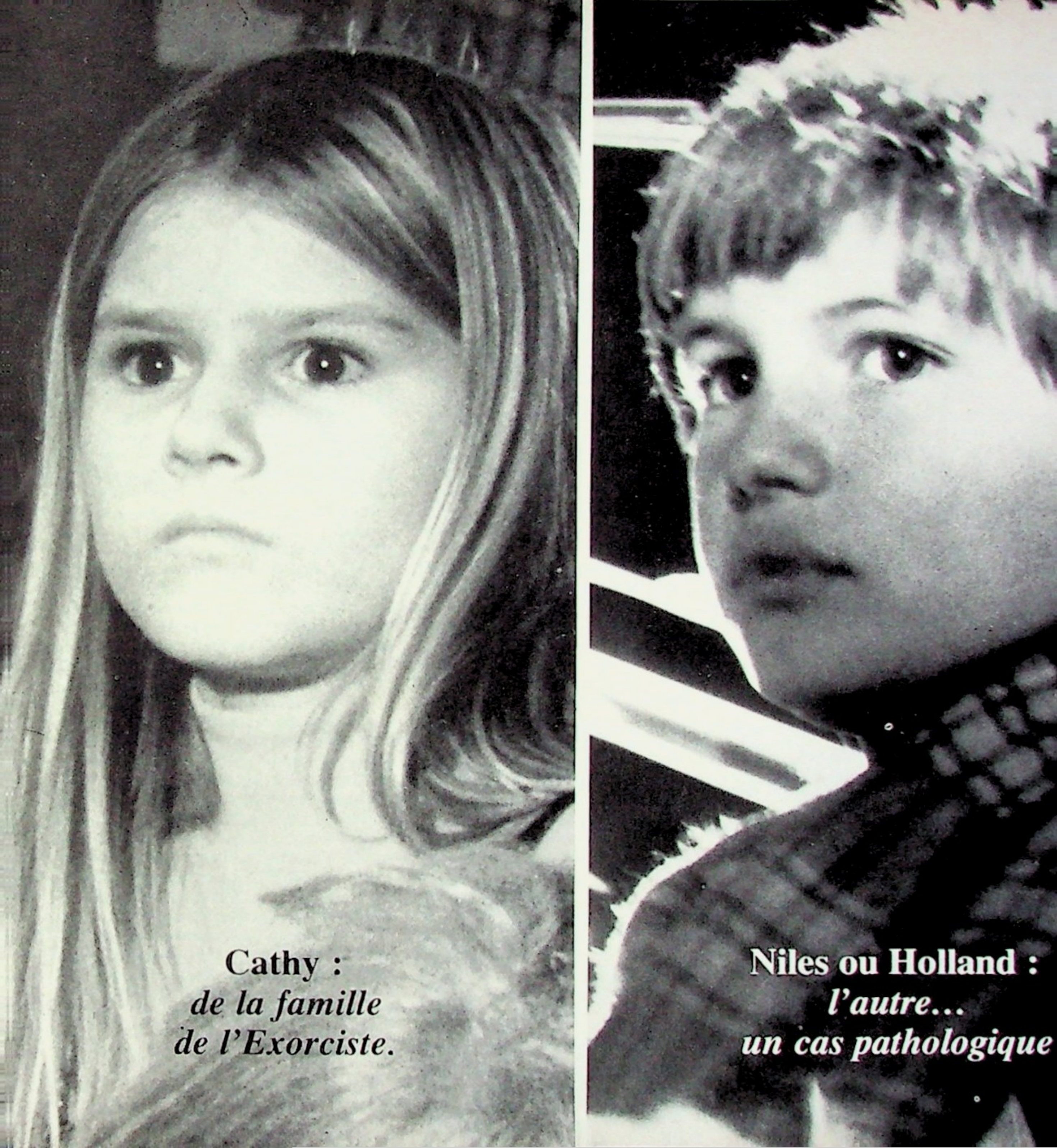
La possession est une maladie de tout âge, dans le domaine de l'enfance fantastique, elle sévit du bébé à l'adolescente. Car, sans être possédé au sens strict, c'est-à-dire habité par un « Autre », l'enfant peut se montrer maléfique, il descend alors en droite ligne de la petite *Mandragore* inventée par H.H. Ewers, née d'une prostituée et des pleurs d'un pendu. Cet enfant-là tient plutôt de la race de *ceux qui possèdent*, de ceux dont l'influence s'exerce sur d'autres enfants qu'ils incitent au Mal : ce sont de véritables « pousse au crime », des matérialisations du Mal qui s'immiscent dans l'innocence pour la pervertir.
Au cours des années soixante-dix naquirent, fils ou petits-fils naturels de la blonde Rosemary, des bébés turbulents, aux dents longues et aux agissements criminels. Il y eut la vogue des bébés-monstres, des **It's alive**, des **I don't want to be born** et des **Démon aux tripes** qui tuaient dès qu'ils avaient mis le nez dehors. Une fois encore, l'idée donna lieu à un ou deux films intéressants suivis immédiatement de petites productions bâclées, tendant plutôt à appauvrir le thème et le genre.
Parmi les adolescentes mystérieuses, la célèbre **Carrie**, aux pouvoirs télékinétiques désarmants, relevait plus précisément malgré le sous-titre français racoleur **(Au Bal du Diable)**, de la parapsychologie. Elle rejoint dans la colonne des médiums Pamela Franklin (**Our Mother's House**, **Legend of Hell House**) qui se voit cantonnée dans ce genre de fonction depuis ses quatorze ans. Dérivé de **Carrie**, **Ruby** s'apparente de plus près à notre catégorie. L'adolescente se voit possédée par le *fantôme de son propre père*, liquidé au cours d'un règlement de compte. Celui-ci se sert de l'enfant pour entraîner la mère dans la mort par vengeance. Bien que leurs actes aient, souvent involontairement d'ailleurs, la mort pour conséquence, elles sortent un peu de notre sujet.
Regan (**The Exorcist**) a douze ans quand lui arrive l'étrange aventure. Niles, le jumeau de **The Other**, dix, Damien (**The Omen**) cinq ou six. Ivy Templeton en laquelle s'est réincarnée **Audrey Rose**, morte à l'âge de cinq ans, accuse le double de son double. Kate (**Full Circle**), Cathy (**Cathy's Curse**) avoisinent les dix ans également, alors qu'Émilie (**Night Child**) approche, comme Regan, de plus près l'adolescence.
La possession, en général, réclame un héros, un seul, et de préférence une héroïne. En cela, **The Innocents** constitue une exception flagrante. Deux enfants sont possédés (frère et sœur) par les anciens serviteurs (amant et maîtresse), décédés dans des conditions troublantes. Donc par deux adultes. Cas particulier, mais on remarquera que le film date de 1961.
Niles, le jumeau de **The Other**, hanté par son frère décédé, en endossant sa personnalité pour nier la mort qu'il ne peut accepter, participe également de l'exception. Il s'agit presque d'une entité monstrueuse, scindée en deux parties, qui reconstitue la partie manquante lorsque celle-ci, comme la queue du lézard, a été sectionnée. Siamois ou gémeau, Niles ne peut vivre sans Holland, l'imagination doit le faire ressusciter. La folie demeure une interprétation possible, pour laquelle penche d'ailleurs Tom Tryon, auteur du roman, plus que Robert Mulligan, auteur du film, qui a éliminé les passages où le narrateur, devenu adulte, relate les événements du fond de sa cellule dans un

6. **Carrie** joue sur les phénomènes de « poltergeist » (déplacements d'objets) observés dans les maisons où vit en général un enfant impubère. Il faut remarquer que tous les films descendant de **The Exorcist** contiennent une séquence, plus ou moins réussie (**Night Child**, **Cathy's Curse**), d'objets baladeurs.



Carrie :
une enfant douée pour la parapsychologie.

Martin :
le premier de la race des mutants.



Cathy :
de la famille
de l'Exorciste.

Niles ou Holland :
l'autre...
un cas pathologique

asile. Le fantôme/fantasme de Holland a peut-être pris possession du corps de Niles pour perpétuer ses tours pendables.
Damien, quant à lui, est le fils du Diable. Il est UN et le reste.
Si la possession se conjugue de préférence au féminin, c'est que le phénomène évoque, d'emblée, le Moyen Age et sa ribambelle de diablotins qui font hurler les religieuses et conduisent les sorcières au bûcher. La possession associée à la femme est aussi liée à l'Histoire.
Le récit offre souvent une structure géométrique circulaire. L'exemple le plus efficace restant **Full Circle**. Par accident, Julia tue Kate, sa fille. Minée par un sentiment de culpabilité, elle se réfugie dans une nouvelle demeure, abandonnant son mari. Bientôt, ce sentiment de culpabilité va prendre la forme d'un petit fantôme aux cheveux blonds qu'elle confondra avec sa fille. Le spectre, en fait celui d'une enfant criminelle ayant vécu dans la maison, accomplira la vengeance de Kate, en assassinant Julia. Ce meurtre nous sera révélé par un mouvement d'appareil en cercle qui clôt (superbement) le film. La petite fille possédant entraîne la petite fille possédée vers le même destin : Émilie (**Night Child**), poussée par l'âme de l'enfant vue sur un tableau diabolique réitérera la scène représentée et liquidera son Œdipe en s'unissant à son père dans la mort (tenant en main un poignard identique à celui que tient la petite fille silhouette du tableau). Un personnage mort, ayant participé à une scène traumatisante, revient s'insinuer dans un personnage vivant pour lui faire rejouer cette scène afin de libérer son âme. Dans ce cas l'histoire s'apparente étrangement à l'histoire de fantôme classique. Il arrive que la possession soit en relation étroite avec un voyage, un emménagement. La nouvelle demeure recèle l'esprit responsable des événements (**Cathy's Curse** : retour à la vieille maison familiale où s'est joué un drame autrefois, **Night Child** : voyage en Italie, **Full Circle** : installation dans une nouvelle maison).
Si Regan abrite un démon, si Damien est le fils du Démon, les enfants de **The Innocents** agissent sous l'influence des *fantômes* des serviteurs, Niles sous l'emprise du *fantôme* de son frère, Cathy sous hypnose depuis que son regard a croisé celui du portrait de *la petite fille morte* (en réalité sa tante). Ivy, enfin, vit manipulée par *l'âme errante* d'Audrey.

Libération des pulsions instinctuelles (« Emilie, l'enfant des ténèbres »).



Les pousse-au-crime

Le thème, lui, va chercher son origine dans l'arithmétique et affectionne particulièrement la formule I dans I = I divisé par 2. Face à l'enfant maléfique intègre (Damien), l'enfant possédé s'affuble d'un double (qui est souvent l'enfant maléfique lui-même). C'est le cas d'Émilie, de Cathy, de Regan.
Sans conteste, nous avons à faire à des enfants criminels mais l'emploi du double, vis-à-vis de la morale permet plus facilement d'accepter la transgression. Enfance implique pureté, innocence. Et la victime qui peut conserver son hypothétique blancheur, se voit livrée aux mains d'un double mauvais, prise par un « Autre » aux malsaines intentions. Niles (**The Other**) fait endosser ses actes par son frère. Dès lors, il est la candeur; l'autre la corruption; même chose si l'on préfère la théorie du fantôme à celle de la psychose face à l'hésitation conservée dans le film, au contraire du roman. Regan précipite par la fenêtre Dennings, metteur en scène candidat à la main de sa mère, et conduit au suicide le prêtre Karras qui a pris symboliquement la place du père. Elle agit sous l'emprise d'un démon qui, du même coup, l'absout de ses crimes. Émilie peut se débarrasser de ses mère et fausse mère, rivales dans le cœur du père parce que la fillette du tableau s'est emparée d'elle. Mais si celle-ci s'est emparée d'elle, c'est qu'Émilie a provoqué l'incendie au cours duquel sa mère a succombé. Curieusement les deux fillettes portent le même prénom. Cathy se décharge de son agressivité dangereuse. C'est l'enfant du portrait qui a poussé la gouvernante, c'est l'enfant du portrait qui a persécuté la mère. Pas elle. Le film de possession voit le règne de la « personne interposée ».
« Ce n'est pas moi, c'est elle! ». Cette phrase dont les enfants raffolent,



La candeur et la corruption... (« L'Autre »)

revient en permanence pour disculper, déculpabiliser. En opposition totale se trouve l'héroïne de **La Petite Fille au bout du chemin**; elle agit délibérément et assassine froidement les adultes qui la gênent et entravent son indépendance. Elle aussi a empoisonné sa mère pour vivre librement, selon les conseils de son père dont elle cache la mort aux autres. Sans l'excuse du double, sans origine démoniaque, elle appartient à la confrérie des enfants criminels. Alors que Damien, lui, présente les caractéristiques du Malin : le Mal tapi sous l'innocence. Cette enveloppe de gamin poupin masque l'essence du Mal, la graine semée pour entraîner les hommes à leur perte et amener l'Apocalypse. Le thème de l'enfance corrompue, quel que soit l'aspect qu'on lui donne, entretient des correspondances avec le satanisme en tant que pratique. Les messes noires sacrifient des bébés et s'attaquent à la pureté des jeunes enfants. Ne pas respecter, souiller l'enfance : un des commandements du Maître.

A devil in disguise

Physiquement, extérieurement, l'enfant possédé comme l'enfant maléfique, doit avoir tous les signes que son âge réclame. Il doit porter et afficher toutes les marques de l'innocence et, au besoin, attendrir. Regan nous apparaît comme une petite Américaine bien nourrie, solide d'aspect et d'un modèle courant. Ivy Templeton dans laquelle se réincarne Audrey Rose, est châtain et gracieuse. Émilie a de longs cheveux et des taches de rousseur rassurantes. Les cheveux longs flottant sur les épaules, la frange au ras des sourcils ou la raie au milieu, Kate, Cathy ou Émilie, comme les héroïnes romantiques, et les victimes du gothique, ont les apparences de l'ange.

A propos de Damien, Richard Donner déclare[7] :

« Dans mon esprit, j'ai considéré l'enfant jusqu'au dernier plan du film comme un simple gamin de cinq ans. Il ne sait pas encore qui il est... Lorsque son père lutte contre la gouvernante, Damien va se cacher derrière une chaise, et, lorsque son père retire la chaise, il essaie de se protéger et se met à hurler. C'est encore un enfant. A l'église, quand il dit : « Papa, s'il te plaît, papa s'il te plaît, ne fais pas ça pour moi », c'est vraiment un enfant qui s'exprime à ce moment-là. »

Damien reste intact tout au long du film, allant et venant au beau milieu des catastrophes qu'il suscite comme si tout s'accomplissait *hors* de lui. Il supporte à peu près tout, à l'exception des églises et des croix qui le rendent très « grognon ». Regan, elle, par contre, subit de violentes transformations, le chaos intérieur rejaillit sur l'extérieur. Ces bouleversements constituent les plus grands moments, désormais légendaires du film de Friedkin. Ils terrorisèrent certains et firent éclater de rire d'autres. Quelle que soit la réaction, le même dérangement la provoque. Cette inquiétante étrangeté s'échappant d'un visage ravagé, d'une voix masculine vomissant des insanités de la bouche d'une gamine, assimile cette enfant, par ruptures et oppositions, à une sorte de « poubelle obscène ». La sexualité retrouve sa place là où, à l'accoutumée, on néglige de la mettre.

Ivy Templeton, dans les moments intenses où elle reçoit Audrey Rose, voit ses mains se couvrir de brûlures en revivant l'accident de voiture responsable de la mort de son alter ego. Mais ni Cathy (à l'exception des ridicules verres de contact gros comme des soucoupes) ni Émilie ne changent réellement d'aspect. Qui possède ces petites filles?

— Regan semble la maison humaine d'un redoutable démon. Le masculin adulte envahit le féminin enfant.

— Émilie cache l'esprit d'une fillette représentée sur un tableau suscitant l'intérêt de son père, réalisateur de documentaires sur la peinture diabolique. Mais le tableau impressionne plus l'enfant que la pellicule.

— Cathy rencontre dans le grenier le portrait de sa tante, morte encore enfant dans un accident de la route et redescend après avoir échangé sa personnalité, en compagnie d'une poupée qui sera la source du drame.

— Dans **Full Circle**, directement centré comme **Rosemary's baby** sur la mère, celle-ci se trouve confrontée aux manifestations d'un revenant qu'elle prend tout d'abord pour celui de sa fille.

— Ivy Templeton est l'enveloppe charnelle d'Audrey Rose, brûlée vive dans un accident de voiture et réincarnée quelques instants plus tard, dès la naissance d'Ivy.

Pour toutes, en commun, un objet, pendentif et statue du démon Pazuzu (Regan), médaillon autrefois porté par la mère et présent sur le tableau (Émilie), poupée retrouvée dans le gre-

7. Passage traduit de « Filming the Omen » entretien avec Richard Donner et Gregory Peck par Don Shay in *Cinefantastique*, vol. 5, number 3.

nier et ayant appartenu à la tante (Cathy), clown mécanique (**Full Circle**), fait office de catalyseur des forces du mal et de fétiche. Les yeux arrachés à la poupée de Cathy suffiront à libérer l'enfant du Mal.
Comme l'écrit J.K. Huysmans : « Il semble, en effet, que les maladies des nerfs, les névroses, ouvrent dans les âmes des fissures par lesquelles l'esprit du mal pénètre. »[8].
Ces enfants naissent et grandissent dans un contexte familial rarement harmonieux. Damien est le fils d'un couple heureux, mais c'est un enfant adopté (ce que sa mère d'abord ignore parce que le père le lui a caché : cette mystification sera à la source de la discorde), Ivy Templeton est la fille d'un ménage uni, mais le couple va se désagréger dès qu'un second père s'introduit dans leur vie bien orchestrée. Regan, elle, reste proche de sa mère divorcée et n'acceptera pas que quelqu'un prenne la place du père dont elle ressent profondément l'absence. Émilie, dont la mère a péri dans un incendie, porte un farouche attachement œdipien, qui ne supporte aucune rivalité, à son père (on apprendra qu'elle a causé le décès de sa mère). Après la mort de Kate, Julia quittera son mari pour s'isoler dans une demeure hantée. Les couples se défont, les couples sont bancals. Ici, il manque une mère, là on en supprime une, ailleurs un père fait défaut, plus loin, nous n'avons affaire qu'à de faux parents. A côté de Satan, cet Américain d'ambassadeur fait pâle figure aux yeux de Damien.
Rivaux et rivales vont devoir payer de leur vie l'imposture et céder la place convoitée. Si Regan élimine Dennings et Karras, elle crache au visage d'une autre figure de père plus notoire encore : Dieu. Pas d'ersatzs, les gouvernantes sont les premières visées. Damien fera peu de cas de la jeune fille choisie pour s'occuper de lui, peu de cas également des ecclésiastiques corrompus. Émilie, sans remords s'attaque aux candidates et s'en débarrasse comme elle avait fait autrefois pour sa propre mère (gouvernante poussée dans le ravin). Cathy s'en prend tout de suite à la bonne vieille servante qu'elle défenestre dans la plus pure tradition de **The Exorcist**, et persécute sa « maman » de mille façons. Dans **Full Circle**, par une habile refermeture du cercle magique, égorgée comme elle a égorgé sa fille en essayant de la délivrer d'un morceau de pomme coincé dans le larynx, Julia sera tuée par l'esprit qui lui est devenu familier. Seule Audrey Rose épargne les parents, mais c'est pour anéantir le corps dans lequel elle a pris place. Tôt ou tard, les enfants maléfiques entraînent les enfants qu'ils possèdent dans la mort après avoir accompli les actes sacrilèges qui vont les délivrer. La mort est alors l'exorcisme.
Très avancés pour leur âge, ces charmants bambins vivent très près des adultes, souvent ils ont peu de contact avec les autres enfants et jouissent de précepteurs et de gouvernantes (**The Innocents**, **Night Child**, **The Exorcist**). Comme de petits prodiges.
Tous ces films appartiennent pleinement au genre fantastique même si la névrose est envisagée et les neurologues convoqués (examen de Regan, intervention du dossier psychiatrique d'Ivy). **The Exorcist** se montrait plutôt freudien (sexualité affichée), alors qu'**Audrey Rose** se présente comme jungien. La névrose peut toucher, soit l'enfant, soit la mère comme c'est le cas dans **Rosemary's baby** et **Full Circle** où l'on maintient d'abord le spectateur dans l'hésitation avant de lui jeter dans les derniers plans le fantastique au visage. Le surnaturel existe dans le récit, même s'il s'appuie sur un dédoublement de la personnalité (Émilie, Cathy, Audrey). A la base, en commun, un conflit œdipien des plus classiques, seul lien incontestable de ces productions entre elles : désir du père, jalousie envers la mère, rivalité et agressivité envers tout ce qui aspire à prendre la *place du père*. Ivy Templeton à moitié Audrey Rose, se retrouve un beau jour avec deux « papas » luttant pour assumer leur rôle auprès d'elle(s). Comme **Rosemary** et **Full Circle**, **Audrey Rose** se centre et se concentre plus particulièrement sur la mère.
Et si le Diable entre en scène, c'est qu'il est justement un des plus beaux symboles du père. Cette scène se rejoue dès lors, toujours la même. Le Diable prend des airs de vraisemblance.

Les stigmates de la possession (« L'Exorciste »)



8. Préface d'*A. Rebours* écrite vingt ans après le roman (Coll. 10-18).

A Malin, Malin et demi



Apprendre que son enfant est le fils de Satan (« La Malédiction »)

Aujourd'hui, ces films nous montrent des lieux que nous reconnaissons comme familiers, des personnages plausibles que nous reconnaissons comme tels, leurs actes ont un arrière-goût de réalité. Autrefois, le fantastique, celui des films Hammer, par exemple, offrait au spectateur la vision d'un autre temps, de personnages moins proches de lui. Dans **The Exorcist**, **The Omen**, tout devient crédible. Le surnaturel est passé dans le registre du religieux.
Quelle aberration y a-t-il? Quel fantastique y a-t-il pour qui croit à Dieu et au Diable? **Audrey Rose** pose le problème, de façon plus nette. Sa fin se fait démonstration et atteste la théorie de la réincarnation (la religion hindoue s'est substituée au passé judéo-chrétien). Enraciné dans le catholicisme, **Rosemary's baby** entraîne un couple d'Américains moyens vers l'Apocalypse.
Au centre de cette famille naît et croît l'Antéchrist. Baigné de protestantisme, **The Omen**, présente un couple d'Américains privilégiés (lui, ambassadeur de la Maison Blanche en Italie) abritant sous leur toit le fils du Malin. Alors que les prêtres sont vendus au Diable, ils ne trouveront aucun moyen de défense efficace. Dans **The Exorcist**, au contraire, l'Église fournira les armes et sortira victorieuse.
Que le Mal ou le Bien triomphe, tout vise à ramener l'incroyant à la croyance. Les mères athées succombent : Chris (**The Exorcist**) fait appel aux prêtres en désespoir de cause, Janice (**Audrey Rose**) finit par croire en l'existence de la métempsycose après avoir, pendant un temps très court, embrassé de nouveau la foi chrétienne. Le satanisme apparaît en fin de compte comme l'expression religieuse du surnaturel.

Qu'on ait affaire à un cas épisodique-individuel (**The Exorcist**, **Night Child**, **Cathy's Curse**), ou à un cas universel (**The Omen**), qu'il s'agisse des prêtres, des parents ou des médecins (des avocats dans **Audrey Rose**) luttant pour la vérité et l'équilibre, le combat échappe aux mains des matérialistes.
A travers ces grands films à faire peur qui nous parviennent en Europe parés d'une somptueuse réputation (publicité ayant accompagné **The Exorcist**, affiche impressionnante de **The Omen**) l'Amérique transporte ses angoisse.
Qu'est-il arrivé à nos enfants? Pourquoi la drogue? La révolte? Pourquoi ne sont-ils pas à notre image mais à l'image d'un Autre maléfique? Ils ont le Diable au corps, expression prise à la lettre, et voilà qu'ils se retournent (comme on retourne un gant pour voir l'autre face) contre nous, contre leurs parents, contre leurs éducateurs. Les bébés-monstres ne résultent-ils pas d'une trop grande liberté de la contraception et de l'avortement? La nature corrompue engendre la monstruosité et là, nous débouchons sur la S.F. et rencontrons une parenté avec les invasions d'animaux. Ce que nous avons produit s'est gâté.

L'enfant est devenu le réceptacle du Mal, son moule. Et le Mal naît chez nous, en Amérique (**Rosemary's baby**). Le Mal est partout,même en Amérique (**The Exorcist**). Le Mal vient de l'Europe (**The Omen**). Les implications douteuses de **The Omen** ne sont plus à démontrer, elles apparaissent d'ailleurs encore renforcées dans la « novelization ». L'enfant voit le jour en Italie. Le germe est transplanté à la Maison Blanche et le monde va s'en trouver bouleversé.
Pour Denis Wheatley, sataniste rimait avec communiste. Ici, Satan règne sur le Marché commun. Qu'est-il arrivé à nos enfants, et qu'est-il arrivé à nos politiciens?
Telles sont les grandes questions qui obsèdent l'Amérique. La poésie, les rêves des films fantastiques de la Hammer ont un peu terni. Et nous voici face à ces plaidoyers, à ces véhicules d'idées qui prennent des accents de sentence et de menace. Accompagnés de tout l'arsenal de la peur la plus réaliste qui soit (meurtres de **The Omen**), ceux-ci nous confrontent à un surréel de plus en plus véridique parce qu'à la signification de moins en moins déguisée.

Mini-stars-super-choc

Née le 3 février 1950 à Tokyo, Pamela Franklyn, sélectionnée pour le rôle de Flora dans **The Innocents**, en 1961, restera la Shirley Temple du fantastique. Brune, aux yeux verts et félins, toujours rajeunie dans ses films, elle apparut en fait dans quelques réalisations du genre ou d'un genre approchant : **The Innocents**, **The Nanny**, **Our Mother's House**, **And soon The Darkness**, **Necromancy**, **Legend of Hell house**, **Food of the Gods**. Elle ne se cantonna pas dans le fantastique et ses admirateurs purent la retrouver dans d'autres productions assumant des rôles de persécutée ou de persécutante.
Généralement la carrière des enfants-acteurs s'avère brève; elle s'achève bien souvent avec l'enfance. Quelquefois, elle ne dépasse pas une seule prestation. Chris et Martin Udvanosky, les jumeaux âgés de dix ans qui incarnent Niles et Holland dans **The Other** n'avaient, comme la plupart de leurs semblables, aucune expérience du métier de comédien lorsqu'ils furent engagés par Robert Mulligan. Harvey Stephens, le petit joufflu aux airs débonnaires, sera remplacé dans **The Omen II** par un garçon de 14 ans, Jonathan Scott Taylor.
Prévoyante, Linda Blair a demandé un prix d'or pour rentrer de nouveau dans la peau d'une Regan de dix-huit printemps (**The Heretic**). Les suites peuvent difficilement se tourner sans les vedettes qui ont participé au film d'origine et de ce fait, sont associées, comme des porte-bonheur, à leur succès.
Et quand l'enfant grandit, à la manière d'un vêtement le scénario doit changer avec lui, alors qu'il ne serait guère difficile de reprendre un Rosemary II avec Mia Farrow (cf. : **Full Circle**). Sissi Spacek, créature miraculeuse, sorte de Comtesse Bathory de la pellicule, s'en tient toujours aux rôles d'adolescentes (**Badlands**) malgré ses vingt-huit ans, si peu soupçonnables dans **Carrie** ou **Three Women**. Les cheveux raides comme des baguettes de tambour, l'œil écarquillé en permanence dans un visage cliblé de taches de rousseur, elle demeure l'animal écorché, la bête traquée, pétrifiée par les censures de l'adolescence, alors que Jodie Foster, vieillie et sophistiquée dans **Bugsy Malone**, tiendrait facilement, telle qu'on la voit dans **La petite fille au bout du chemin**, la place de Linda Blair.
Si Randi Allen a été choisie pour interpréter Cathy (**Cathy's Curse**), c'est que sa notoriété l'a aidé. En Amérique du Nord, elle compte parmi les « top-model » du prêt-à-porter pour enfants dont le visage apparaît régulièrement dans les magazines. Nicoletta Emmi, la très jolie Émilie de **Night Child** a séduit Dario Argento et son physique ambigu lui a permis de devenir l'enfant cruelle persécutrice d'animaux, un des personnages-ambiants de **Profondo Roso**.
A la suite de Pamela Franklin, Linda Blair semble faire carrière; présente dans **Born Innocent**, elle se révèle une actrice honorable aux côtés de Martin Sheen dans **Sweet Hostage**.
Il est bien difficile de prévoir l'évolution de ces mini-stars. Resteront-elles enfermées dans le genre fantastique? La frimousse de Linda Blair associée pourtant à **The Exorcist** ne l'a pas empêchée de se retrouver dans un **747 en péril** ou dans un **Raid sur Entébbé**. Qu'adviendra-t-il de Susan Swift, d'Ivy Templeton et d'Audrey Rose? Peut-être disparaîtront-elles dans une dizaine d'années pour réapparaître adultes et rencontrer le succès? Telle la Brigitte Fossey de **Jeux interdits**.
Bien souvent le physique change pour s'affirmer car toutes les petites filles possédées ressemblent, en réalité, à celles que nous croisons au Salon de l'enfance; à celles à qui l'on offre des bonbons à la sortie des écoles... mais à qui on refuse l'entrée des cinémas... Puisque tous ces films sont interdits aux moins de treize ans, il leur faudra attendre quelques années pour se voir sur l'écran, pour se reconnaître sur l'image, comme on visionne, dans l'après-coup, des films de vacances. Ultime tour joué par le Malin à ses petites victimes.

EVELYNE LOWINS

Linda Blair : « L'Exorciste II ».







Pamela Franklin : « Les Innocents » et « La Maison des damnés »

FILMS CITÉS

And soon, the darkness, américain, de Robert Fuest.
Il Antechristo (L'Antéchrist), italien, d'Alberto de Martino.
Audrey Rose, américain, de Robert Wise.
Beyond the door (Le Démon aux tripes), italien, de O. Hellman et R. Barrett.
The Blue Bird (L'Oiseau bleu), américain, de George Cukor.
Carrie (Carrie au bal du Diable), américain, de Brian de Palma.
Cathy's Curse (Une si gentille petite fille), franco-canadien, d'Eddy Matalon.
The Damned (Les Damnés), anglais, de Joseph Losey.
Demain les mômes, français, de Jean Pourtalé.
Il Demonio (Le Démon dans la chair), italien, de Brunello Rondi.
The Exorcist (L'Exorciste), américain, de William Friedkin.
Full Circle, anglo-canadien, de Richard Loncraine.
The Food of the Gods (Soudain les monstres), américain, de Bert I. Gordon.
Haxan (La Sorcellerie à travers les âges), suédois, de Benjamin Christensen.
The Heretic - Exorcist II (L'Hérétique - l'Exorciste II), américain, de John Boorman.
I don't want to be born, anglais, de Peter Sasdy.
The Innocents (Les Innocents), anglais, de Jack Clayton.
It's alive (Le Monstre est vivant), américain, de Larry Cohen.
Legend of Hell House (La Maison des damnés), anglais, de John Hough.
Lisa e il diavolo (La Maison de l'exorcisme), italien, de Mario Bava.
The Little Girl who lives down the lane (La petite fille au bout du chemin), franco-canadien, de Nicolas Gessner.
The Nanny (Confession à un cadavre), anglais, de Seth Holt.
Necromancy, américain, de Bert I. Gordon.
Night of the hunter (La Nuit du chasseur), américain, de Charles Laughton.
Night Child (Émilie, l'enfant des ténèbres), italien, de Massimo Dallamano.
Los Ninos (Les révoltés de l'an 2000), espagnol, de Narcisso Ibanez Serrador.
Magdalena l'exorcisée, allemand, de Michael Walter.
The Omen (La Malédiction), américain, de Richard Donner.
Our Mother's House (Chaque soir à neuf heures), anglais, de Jack Clayton.
The Other (L'Autre), américain, de Robert Mulligan.
Profondo Rosso (Les Frissons de l'angoisse), italien, de Dario Argento.
Ruby, américain, de Curtis Harrington.
Rosemary's baby (Un Bébé pour Rosemary), américain, de Roman Polanski.
Village of the damned (Le Village des damnés), anglais, de Wolf Rilla.
Whoever Slew Auntie Roo (Qui a tué tante Roo?), américain, de Curtis Harrington.

FILMS NON FANTASTIQUES

Airport 75 (747 en péril), américain, de Jack Smight.
Badlands, américain, de Terence Malick.
Born Innocent, américain, de Donald Wrye.
Bugsy Malone, américain, de Alan Parker.
The Devils (Les Diables), anglais, de Ken Russel.
Raid on Entebbé (Raid sur Entebbé), américain, de Marvin Chomsky.
Sweet Hostage (Douce captive), américain, de Lee Philipps.
Three Women (Trois femmes), américain, de Robert Altman.

L'INVASION DES PROFANATEURS DI

INVASION OF
THE BODY SNATCHERS
(1955)
DE DON SIEGEL



SÉPULTURES



par Jean-François Tarnowski

« [...] to die to sleep;
No more; [...] To die to sleep,
To sleep, perçhance to dream. »
Shakespeare (***Hamlet***, III, 1)

SLEEP NO MORE!

Le rapport de la mort au sommeil, que le poète élisabéthain envisage de manière à n'évoquer que la plus douce des éventualités (« Mourir, dormir [...] rêver peut-être »), est complètement inversé par le cinéaste d'**Invasion of the Body Snatchers** en la plus terrifiante des possibilités : dormir = « mourir ». Possibilité dont la menace implacable est justement à la mesure de l'impossibilité qu'il y a humainement à ne pouvoir se passer de sommeil, et dont la mise en œuvre dans ce film s'apparente alors grandement, non à la douce hypothèse du rêve, mais à la logique traumatique du *cauchemar*.
Si dans un cas mourir ne semble rien de plus que dormir, et rien de mieux en tout cas pour retrouver la paix du cœur (« to die to sleep; No more; and by a sleep to say we end The heartache... »), dans l'autre cas « Ne plus dormir! » (« Sleep no more! » selon le titre que Siegel voulait donner à son film) (1), ce n'est alors rien de pire que de se réveiller étrangement « mort » à l'humanité ou de voir pareillement les autres autour de soi se révéler « autres » qu'ils ne sont malgré leur apparente identité, crainte torturante prise dans une progression inexorable où l'idée de céder à l'endormissement est tout aussi inacceptable que celle de croire échapper à un mauvais rêve en se mettant à y courir, puisque de la sorte on ne fait que s'enfoncer plus avant dans l'étau douloureux de l'engrenage cauchemardesque.
mardesque.
Se réveiller — paradoxalement — « mort », se révéler — transgressivement — « autre » que l'on est, en continuant à n'être soi-même qu'en apparence, c'est là le choc perturbant des contraires sur un même terme, dont nous avons dit par ailleurs (en un premier aperçu de *théorie générale*) (2) qu'il caractérisait la logique de *dualisation* du fantastique cinématographique. Et c'est également là ce qui définit de prime abord la transgression « paradoxale » représentée par les Body Snatchers du film de Siegel : le cauchemar de cette transgression de l'humain par une « créature » se l'appropriant dans son sommeil, est d'autant plus péniblement « vrai » que sa cohérence « invraisemblable » s'immisce et se développe sous les couleurs de la plus normale des quotidiennetés, dans une familière et paisible petite ville de la province californienne, « Santa Mira », à laquelle on accède semble-t-il principalement par la gare.
Ce point de départ, ordinairement tranquille, pourrait donc tout aussi

(1) Cf. les propos recueillis par G. Braucourt dans *Image et Son* (n° 232, avril 1970, p. 82). La partie de l'interview qui concerne **Invasion of the Body Snatchers** a été reproduite en anglais dans le volume *Focus on : The Science-Fiction Film*, présenté par W. Johnson (Spectrum Book, New Jersey 1972, p. 74-76). Cf. aussi les propos recueillis par S. Kaminsky dans *Cinefantastique* (winter 1973, vol. 2, n° 3, p. 23). Cette interview a été reprise dans le volume *Science-Fiction Films* présenté par Th. Atkins (Monarch Film Studies, New York 1976, p. 73-83), et on en trouve l'essentiel dans le chapitre consacré au film dans *Don Siegel : Director*, du même auteur (Curtis Book, New York 1974, p. 99-108). Mentionnons enfin, toujours de ce même auteur, le chapitre consacré à Siegel dans *American Film Genres* (Laurel Books, New York 1977, pp. 218-251), étude qu'on peut signaler, même si elle n'est guère supérieure à l'insatisfaisante brochure d'Alan Lovell, *Don Siegel, American Cinema* (British Film Institute, 1975).
(2) Cf. notre texte : *Approche et définition(s) du fantastique et de la S.-F. cinématographique* (I) et (II) dans *Positif* n° 195-196 (juillet-août 1977) et n° 201, (janvier 1978).

bien être situé dans un autre endroit retiré du continent américain, voire à son opposé géographique, dans la province floridienne et une île où l'on accède principalement par bateau, comme à « Bodega Bay » par exemple, célébrissime point de départ de **The Birds** (1966) d'Hitchcock...
La différence entre ces deux films présentement, vient de ce que Siegel n'a pu obtenir d'Allied Artists ce qu'Hitchcock, son propre producteur pour Universal, a, lui, pu obtenir, c'est-à-dire un développement en continuité linéaire du film, sans structure en flash-back du récit, par adjonction d'une présentation anticipant sur la fin et d'une conclusion ramenant au point de départ (anticipé), de manière à encadrer la progression de la « menace » de son annonce en prologue et de sa résolution finale en épilogue.
Cette structure, qui est celle du film aujourd'hui et qui fut donc adoptée par Siegel contraint et forcé, présente en effet trois immenses inconvénients. D'abord, celui de ne pas laisser la fin « ouverte » au péril montant, comme dans **The Birds**, mais de lui substituer une rassurante happy-end refermant celui-ci comme une parenthèse et laissant derrière elle le souvenir du visage terrorisé du héros prédisant au spectateur (sur l'autoroute) qu'il est le prochain (« You're next »), visage et prédiction sur lesquels Siegel voulait pour sa part terminer son film. Ensuite, elle offre le désavantage de « téléphoner » à l'avance que le héros s'en est tiré et surtout qu'il s'en est tiré *seul*, sans sa compagne, permettant peut-être à certains (malgré les précautions prises, et qu'on examinera plus loin) de deviner le sort réellement advenu à celle-ci. Enfin, elle a encore le gros handicap d'affaiblir l'humour possible du début du film (on verra, pour ce qu'il en reste, à quels endroits) par la prise au sérieux trop immédiate de la « menace ». Car de même qu'Hitchcock pour **The Birds**, Siegel voulait pour son film le contraste hétérogène et fort d'un début de film ironique, incrédule, voire amusé, et d'une fin cédant inversement le pas à la terreur, qu'ainsi abusés ou amusés au départ, il nous avait été impossible de prendre de suite au tragique. En un sens, et comme Hitchcock, Siegel avait parfaitement obtenu ce qu'il voulait : lors des previews du film, « les gens réagissaient d'une manière extraordinaire, exactement comme [il] l'espérait : ils commençaient par rire au début, puis l'angoisse montait et ils finissaient par être très effrayés »(3). Mal en prit à Siegel : avec une pertinence cinématographique sans égale, ces rires furent interprétés par les dirigeants d'Allied Artists comme une faiblesse du film en tant que film fantastique, comme un défaut allant à l'encontre de sa nature de film fantastique : les spectateurs se trompaient de rire ou de sourire ainsi! Forts de leur immense intelligence du cinéma, ils imposèrent alors de « prévenir » ces spectateurs. Et à moins de laisser quelqu'un d'autre le faire (ce qui aurait pu signifier la pire des mutilations), Siegel dut ainsi s'exécuter.
Mais le plus remarquable, c'est que la solution choisie s'avère en définitive de nature à surmonter en partie les inconvénients nés de cette contrainte imposée. Loin de rendre ce prologue neutre ou feutré pour essayer de ménager ou de préserver la suite, comme cela aurait pu sembler évident à première vue, Siegel l'a au contraire intensifié dramatiquement au maximum. Au travelling latéral qui découvre une, puis deux voitures de police déposant un groupe d'hommes allant vers ce que l'on apprend être un hôpital (par la mention « Emergency Hospital » indiquée à deux reprises et vivement éclairée) [**1 a-b**], succède le mouvement alerte et soutenu qui amène ces hommes jusqu'au « patient » — le futur héros du film — littéralement pris de panique à l'idée d'être à nouveau considéré comme « fou » et mis complètement hors de lui-même par cette arrivée, crise accentuant de sa furia paroxystique la mine déjà hagarde de ce personnage, cheveux défaits, traits ravagés, regard hébété [**2 a-b/3**], *et auquel le moins qu'on puisse amicalement conseiller c'est une bonne nuit de sommeil!*
Or c'est précisément tout le décalage de cette réaction excessive que le film comblera peu à peu, nous amenant à comprendre que ce contraste paradoxal d'un homme hors de lui mais hurlant qu'il a pourtant raison, est en fait celui-là même qui est induit par la menace fantastique non moins « paradoxale » développée par le film. D'anormalement excessive, voire d'hallucinée, son attitude quasi « folle » d'agitation extrême se révèlera finalement comme normale, juste et la seule possible, s'il est vrai que, par opposition, c'est le calme posé, la maîtrise froide et l'absence d'émotions des body snatchers qui apparaîtront comme trompeurs et « faux », comme « anormalement normaux », comme parfaitement inhumains.
A preuve de ce renversement, et cela est un léger avantage qui compense un peu les inconvénients précédents, une fois le récit terminé et le retour à l'hôpital effectué, c'est nous qui accepterons et partagerons ces sentiments vis-à-vis des médecins-psychiatres et policiers qui arrivent ici. C'est nous qui, en fin de film, nous retrouverons comme lui, presque excessivement « éveillés » et étrangement en alerte, peu enclins à laisser s'endormir notre attention, et prêts au contraire à soupçonner la moindre « normalité » comme inhumaine : médecins et policiers ayant dirigé la léthargie fantastique de la petite ville, et le mal étant susceptible de s'être répandu, ceux qui l'accueil-

(3) Braucourt, *op. cit.*, p. 82.

lent à présent ne sont-ils pas eux-mêmes des « étrangers »? Ne faut-il pas craindre le pire d'eux aussi? *Et d'apparemment excessive au départ, la réaction du héros sera donc finalement un peu nôtre en cette petite relance de fin de film*, qui atteste ainsi de sa très grande efficacité malgré les adjonctions imposées.
Mais ce n'est pas tout : l'agitation et la terreur furieuse excessives du héros en ce prologue rejailliront aussi sur tout le début du récit. A défaut de laisser s'y développer pleinement tout l'humour souhaité, le traitement sur-dramatisant du prologue permettra que s'y installe très vite le suspense de la dualisation fantastique qui mine les apparences de leur altérité contraire et suggère l'anormal dans le cadre même du normal. Normale, *trop* normale, s'avère ainsi la présentation de la petite ville et de sa gare, où les mouvements d'appareil très stables et très coulés font eux aussi contraste avec l'animation vive et presque heurtée du début. Et de même pour les premières alertes du « mal » qu'on va examiner à présent.
Cependant, avant d'y venir, indiquons pour terminer ici, les raisons d'un des effets les plus réussis du traitement sur-dramatisant du prologue. Il s'agit précisément du raccord dans l'axe qui nous amène au visage du héros en gros plan [**2 a-b/3**]. La raison principale de s'étonner de ce changement de plan c'est qu'il réalise justement un raccord *dans l'axe* de grosseurs différentes d'un même plan. Or nul n'ignore que dans un cas semblable pour reprendre plus serré on exécute aussi un changement d'angle d'une trentaine de degrés minimum, faute de quoi se produit une sorte de saute « à plat » gênante et « visible » du seul changement d'échelle de plan dans l'axe. Mais, dans le cas présent, et où réside alors la réussite de l'effet, cette gêne est comme reprise et « invisiblement » retournée pour « faire » précisément le choc psychologique de l'inquiétude intérieure qui saisit le héros à l'arrivée du psychiatre et va le faire sortir hors de lui-même.
Ce raccord est d'autant plus surprenant, et donc d'autant plus osé, qu'il opère un changement de plan là où le seul travelling avant [**2 a-b**] aurait dû amener au gros plan de visage par resserrement progressif. Si malgré cette amorce de mouvement vers le personnage, Siegel effectue ce raccord, c'est donc bel et bien pour obtenir l'effet de saute « à plat » récupéré et retourné qui en résulte, en misant par là même sur l'« invisibilisation » supplémentaire qui découle de ce début de mouvement : le dynamisme repris et retourné de l'effet de saute « à plat » est précédé et introduit par le dynamisme du travelling avant auquel il ne s'oppose que pour mieux adhérer.
Sans doute cet effet de mise en scène n'a-t-il été définitivement décidé qu'au montage et pour deux raisons techniques. D'une part les plans tournés ont dû l'être en méthode américaine dite « de couverture » (on reprend plusieurs fois le même plan selon différentes grosseurs). Mais d'autre part aussi, et devant l'extrême brièveté de la durée du tournage (à peine une dizaine de jours!), Siegel a dû se trouver devant la nécessité d'utiliser le maximum du matériau tourné. D'où cette solution, réitérée à plusieurs reprises dans le film (dont une très saisissante qu'on détaillera plus loin) du raccord dans l'axe. Mais encore faut-il pertinemment décider à quel moment et selon quelles circonstances psychologiques une scène rend possible l'« invisibilisation » de l'effet et lui donne une *valeur* (un *sens* artistiquement parlant). Les conditions techniques n'imposent une solution que si la maîtrise du traitement de mise en scène en dispose.


1 a


1 b


2 a


2 b


3

UNE MENACE INVISIBLE

La menace d'altérité ou d'altération fantastique de l'humain par son contraire transgressif ne le reproduisant qu'en apparence, est représentée dans **Invasion of the Body Snatchers** par de grosses cosses géantes, produits cultivés de graines extraterrestres capables de s'emparer de toute forme de vie pour la restituer de façon seulement végétative. L'invraisemblance de ce prétexte est évidemment *conventionnelle*, comme donnée de base qu'il n'est pas nécessaire de justifier : c'est très exactement la convention du *genre*. Certes ce prétexte se devait d'être signalé dans le film, mais cela le personnage du psychiatre l'explique suffisamment à l'occasion pour rendre superflus d'autres commentaires.
Un tout autre problème est celui de la *présence physique à l'image* de ces grosses cosses. D'aucuns les ont jugées « ridicules », « invraisemblables », « grotesques », ou « décevantes » quant à l'explication qu'elles seraient censées donner du mystère du début du film. Certes, extraites du processus où elles prennent place, elles sont effectivement aussi peu inquiétantes ou effrayantes que possible. Mais c'est une méprise complète de les considérer ainsi en elles-mêmes, pour leur faire ces reproches. *Car la grande force du film de Siegel (et du scénario de Dan Mainwaring), c'est justement de ne les introduire à l'image que lorsqu'elles sont « valorisées », que lorsqu'elles désignent la menace que, par-delà elles-mêmes, elles véhiculent*, problème qui ne se posait nullement de la même manière dans le roman de Jack Finney(4), où l'apparition elle aussi tardive des cosses garde de toute façon le halo d'incertitude et d'abstraction « littéraire » que permet l'œuvre écrite.
Cette « valorisation » des cosses lors de leur première apparition est le fait d'une *dramatisation* de la menace, au sens exact de l'accentuation progressive et ascendante en dramaticité classique des moments forts successivement attendus et reçus par le spectateur. La grande idée du film c'est de n'arriver que graduellement aux cosses, c'est d'accréditer la menace apparemment la plus extérieure et la plus éloignée qui soit, celle de notre déperdition d'humanité par de grosses cosses, en partant d'abord de la *complète invisibilité de la transformation en première approche* : d'emblée ce que l'on peut voir de la menace, c'est que justement rien ne s'en laisse voir. Mieux : la première fois qu'on a affaire à une cosse de simple apparence humaine, *on ne le sait même pas et on ne s'en doute pas un instant*. Cette première alerte, c'est celle du gamin fuyant sa mère et détalant à toutes jambes pour lui échapper, risquant même de passer sous les roues de la voiture qui arrive et qui est celle du héros. Or, si dans son inconscience ou sa naïveté enfantine il va ainsi jusqu'à mettre sa vie en péril, c'est qu'il sent bien que cette vie est de toute façon menacée, *que sa mère n'est pas sa mère, et qu'elle est déjà une cosse végétative*. Ce dont à ce moment nous ne pouvons avoir aucune idée. Qui plus est : aussi incroyable que cela paraisse, c'est l'explication, vraiment énorme, donnée par celle-ci pour dissiper le mystère de cette dérobade, qu'on va justement admettre pour vraie. Et sans le prologue sur-dramatisant, nul doute qu'elle eût même franchement (et volontairement...) fait rire : s'il détale ainsi, c'est qu' « il ne veut pas aller à l'école »!
Cette explication étant complètement acceptée par nous, le seul effet du prologue c'est d'effacer un peu son côté humoristique, en mettant plus uniment en avant la gravité de la tension qui règne alors. Mais comme le traitement de mise en scène est solide, ceci ne cause aucun problème : malgré l'adjonction du prologue et la surcharge dramatisante qui en découle, rien ici ne s'écroule. Car la fuite du gamin est excellemment accentuée, ou emphatisée, par le *découpage*. Siegel brise à cet endroit la *règle du point de vue* : loin que le plan du couple à l'intérieur de la voiture [**10**] soit directement et immédiatement suivi du plan complémentaire montrant ce qu'ils regardent [**12 a-b**], c'est un plan général depuis l'extérieur de la voiture qui est proposé [**11 a-b**].
Cette façon de faire sera plus tard celle d'Hitchcock sur **The Birds**, exactement pour la même scène de première alerte de son film, lorsqu'une mouette attaquera Tippi Hedren en plan général, « objectif » et extérieur à la barque, brisant la succession alternante des plans de son visage regardant et des plans de point de vue de ce qu'elle regarde : si on respecte le point de vue en pareil cas, « si la scène est subjective (nous dit Hitchcock), c'est trop rapide. Alors le seul moyen c'est de briser la règle du point de vue; il faut quitter le point de vue subjectif pour le point de vue objectif (...), afin que le public soit conscient de ce qui se passe. »(5).
En brisant la règle du point de vue, on augmente donc l'impact de la course du gamin, littéralement *en*

(4) *The Body Snatchers*, roman publié par Dell Ed. (New York, 1955), et dont une présentation-feuilleton avait été donnée dans *Collier's Magazine* en 1954. Jacques Goimard signale une autre source possible du film avec la nouvelle de Ph. Strick, *The Father-Thing* parue dans *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction* en décembre 1954 (cf. son article : *Littérature et cinéma de Science-Fiction : le malentendu*, dans *L'Écran Fantastique/Cinéma d'aujourd'hui*, printemps 1976, p. 37). Mais cette source serait alors indirecte, car malgré ou en raison des transformations effectuées, le rapport du scénario de Mainwaring au roman de Finney nous semble très direct.
(5) *Le cinéma selon Hitchcock*, par F. Truffaut, Laffont, Paris 1966, p. 196.

doublant son trajet aux limites de la vraisemblance matérielle. Mais il n'y aurait bien sûr « faux » raccord que si ce redoublement n'était pas repris, retourné pour indiquer le sentiment psychologique de l'immense terreur qui est celle du gamin. Et ce n'est alors que parce qu'on montre *d'abord* son arrivée depuis l'extérieur [**11 a-b**], qu'on peut ensuite le reprendre depuis l'intérieur [**12 a-b**] pour le voir à nouveau s'enfuir, cette fois définitivement, en plan général extérieur [**13**]. Le contraire (intérieur puis extérieur) eût été mauvais, car reprendre ainsi aurait justement donné le sentiment d'une reprise « visible » et non d'un effet « invisible ».

Dans la suite de la séquence [**17 a-b**], on notera deux autres idées de mise en scène qui prolongent l'intensité dramatique du moment. D'abord l'angle (obstinément) de *profil* selon lequel la femme est filmée, certes pour regarder son garçon s'enfuir, mais ce qui, par la position de biais, lui confère un aspect énigmatique et « faux », très suggestif de sa mystérieuse réalité. Même si l'on ne sait pas encore à quoi s'en tenir là-dessus, l'impression est là, obsédante et sensible. Et elle est ensuite renforcée par le fait que la voiture du héros s'avance à sa rencontre apparemment *toute seule et à son insu au départ*, impression qui est celle de l'avancée du « mal » lui-même dans la ville. Bien sûr, c'est l'assistante qui a dû prendre le volant, mais pendant un court instant, et sans qu'on y réfléchisse vraiment (c'est-à-dire que cela est sensible presque à notre insu), la présence mystérieuse de cette voiture qui s'avance seule est très efficace. Par delà le sourire (possible) de l'explication (totalement acceptée) de la fuite du gamin, l'inquiétude s'installe donc peu à peu sur le film.

La seconde alerte du « mal », le second moment fort du film, repo-


10, 12 b, 11 a, 13, 11 b, 17 a, 12 a, 17 b

PHOTOGRAMMES
MARC BARBARIT. FRÉDÉRIC GROSJEAN.

PHOTOS : les numéros des photogrammes sont ceux des plans d'où ils sont extraits selon le découpage établi par nous, les lettres en indice d'un même chiffre indiquant différents moments d'un même plan.

Tous nos remerciements à Gérard Scher, et plus particulièrement à Marc Barbarit et Frédéric Grosjean qui ont assuré le tirage des photogrammes.


45


46


71 a


71 b



71 c


71 d


71 e


74

sant sur la crainte d'une nièce (adulte) pour son oncle, nous prévient quant à lui *explicitement* de la transformation probable de l'oncle. C'est un pas de plus que précédemment qui est dont fait là. Or ici encore, et davantage peut-être que lors du moment précédent, ce que l'on peut surtout noter, c'est qu'en réalité (au moins d'apparence visuelle) il n'y a semble-t-il rien de spécial à noter. Mais alors, *c'est l'annonce même de l'anormalité possible de l'oncle* (renforcée par l'avertissement général du prologue) *qui, étant vainement recherchée, ne laissera pas de rendre précisément et « paradoxalement » anormale la prétendue normalité des apparences.*

L'intelligente idée de mise en scène utilisée pour rendre cette contradiction « paradoxale » c'est de ne montrer ce personnage *qu'en plan général* [**45/46**], contrairement à l'attente engendrée par les graves soupçons formulés à son égard dans la discussion qui met alors aux prises sa nièce et le héros, soupçons qui ne trouvent donc aucune prise immédiate à l'image. D'où la tension « paradoxale » de la scène, qui découle de ce que notre attention suspicieuse est *contrariée*, retenue, contrée par la neutralité du plan général, et monte alors *a contrario* pour elle-même. L'idée de mise en scène inverse fera mieux comprendre cela ° ce qu'il convenait surtout de ne pas faire, c'est justement d'aller chercher l'oncle en plan rapproché ou en gros plan, pour donner ainsi prise à nos soupçons par le moindre indice remarqué dans les traits de son visage.

Tentation à laquelle, à sa manière, n'a pas résisté l'auteur du roman, comme le prouve l'insistance déplacée que met son héros à dévisager grossièrement l'oncle en lui regardant littéralement sous le nez(6). Car même si cela a une valeur différente sur le terrain littéraire, ce n'est cependant pas très subtil, et c'est en tout cas inférieur au traitement de Siegel sur le terrain cinématographique.

Toute la fin de la séquence va ensuite faire culminer et libérer cette impression « paradoxale » de la tension en plan général, cette impression d'« inquiétante étrangeté » dégagée par la trop grande normalité du vieil oncle au long de la discussion portant sur lui. Au moment du départ

(6) *Le cinéma selon Hitchcock* , par F. Truffaut, Laffont, Paris 1966, p. 13-14.

du couple (à l'arrière-plan), l'oncle est filmé de manière à ce que sa traversée de champ en premier plan lui confère une sorte de présence mystérieuse et sourde à l'image [**71 a-b**], comme s'il se doutait de quelque chose et comme si, une fois hors-champ, il préparait à l'endroit du couple arrivant vers lui [**71 c**] force questions de nature à trahir son anormalité supposée. Or quelle n'est pas notre surprise, lorsqu'une fois le couple parvenu à sa hauteur, il l'accueille un sourire franc aux lèvres, qu'il soutient continûment, le visage apparemment serein et dégagé de toute arrière-pensée [**71 d-e**]. Cette fois la contrariété « paradoxale » éclate de façon manifeste : justement parce qu'il est en opposition avec tout ce à quoi on pouvait s'attendre, ce sourire est vraiment très anormalement normal et sa franchise de nature à susciter notre inquiétude.
Cette impression est cristallisée après le départ de la voiture du couple par l'équivoque sourire de l'oncle, *la pipe à la bouche*, cadré maintenant et seulement maintenant de manière plus serrée que précédemment [**74**]. Cette cause accidentelle mais « naturelle » de la pipe portée à la bouche, et qui provoque une légère déformation du sourire, permet alors de prêter à celui-ci le double sens d'être par ailleurs énigmatique et sybillin. Dans ce mince indice, meilleur qu'une crispation des traits, s'introduit toute la force d'une menace dont on pressent qu'elle est « paradoxalement » recouverte du voile de la plus grande normalité. Les personnes sont là, réagissent et se meuvent, pensent et se souviennent, parlent et sourient, mais on devine que leur intimité sentimentale et sa richesse affective n'y sont plus. Les corps sont là, mais on devine que les affects qui les nouent n'y sont plus. Le malaise, bien qu'allusif encore, s'installe cependant déjà plus sensiblement.

LE VOL DES CORPS

Un pas de plus va être franchi à présent dans la montée dramatique et la progression narrative du film. Des *corps volés*, à l'insu semble-t-il de tous et de nous en premier, on va désormais passer au *vol des corps*. Des *personnes animées* (végétativement, on ne le sait pas encore), on va passer à *l'animation des cadavres*.
Un étrange « cadavre », découvert chez eux par un couple d'amis du héros et de sa compagne, va clairement fournir la clef de ce passage : le vol des corps a lieu pendant le sommeil des individus. Cette relation causale sera comme il se doit indiquée *visuellement* à l'image, par une utilisation tout à fait remarquable de la *profondeur de champ* (selon la relation du premier plan à l'arrière-plan), utilisation digne de figurer dans les manuels au même titre que celle de la séquence du verre d'eau du **Citizen Kane** (1940) de Welles. La séquence du film de Siegel a même, à certains égards, un double avantage sur celle de Welles.
D'abord, celui d'une véritable *justification antécédente de la présence « appuyée » du corps en premier plan*. Dans la séquence de **Citizen Kane** on est mis directement en présence du verre et du tube de cachets en premier plan. Cela était évidemment nécessaire pour attirer de suite l'attention, mais nous force alors de manière effectivement plus intellectuelle que sensible à penser au suicide(7). Tandis qu'ici la présence fortement perceptible du corps en premier plan se justifie par le fait qu'il avait *déjà* cette position de façon plus discrète et plus acceptable lors de l'examen par le héros dans la séquence précédente (l'utilisation de sa profession de docteur dans ce film étant digne des meilleures utilisations hitchcockiennes des professions des héros). Très sensible, cette présence a cependant été judicieusement introduite et préparée.
Autre avantage : la liaison du premier plan à l'arrière plan développe une *relation essentiellement dynamique* du sommeil du personnage à l'éveil du cadavre, et non plus seulement une relation statique (de compréhension « intellectuelle ») entre différents termes du plan. *C'est au moment où le personnage (à l'arrière plan) s'enfonce plus profondément dans le sommeil que le cadavre (au premier plan) s'éveille.*
Cette plongée dans le sommeil le plus profond est indiquée de façon très explicite par le fait qu'au contraire la femme du personnage, qui jusque-là dormait aussi [**109 a**] est réveillée par le bruit du coucou de l'horloge [**109 b**] (qui lui-même avait été précédemment mis en place). Lorsqu'elle tourne la tête vers son mari [**109 c**], on comprend alors que celui-ci plonge vraiment dans les bras de Morphée, sa « Mort » s'il en est. Détournant ensuite les yeux de son mari, elle s'attarde, pensive, à regarder un instant le mur. Et c'est là, juste après la plongée du personnage dans le sommeil et sans que la femme s'en rende compte, *que le « cadavre » ouvre grands les yeux* [**109 d**].
Revenue de ses pensées vagues, la femme songe à présent à regarder ce « cadavre », qu'elle et son mari devaient surveiller de près [**109 e**]. Intriguée (et pour cause!), elle s'approche du corps qui, lui, commence à disparaître de l'image (on va voir pourquoi) [**109 f**], et s'estompe tout à fait lorsqu'elle arrive à sa portée [**109 g**]. L'effroi qui commence à la saisir ne pouvait en effet mieux s'indiquer que par la présence *off* du

(7) Cf. les remarques de Mitry à l'analyse de Bazin dans *Esthétique et Psychologie du cinéma*, volume 2, Éditions Universitaires, Paris 1968, p. 43.


109 a


109 b


109 c


109 d


109 e


109 f


109 g


110


111


112 a


112 b


113

cadavre éveillé. Car ce qu'elle contemple, et ce que nous observons indirectement par la réaction de frayeur de son visage, c'est quelque chose de réellement terrifiant, et dont le sentiment est plus fort suggéré ainsi que montré explicitement. Ce qu'elle voit c'est quasiment la mort en « personne », la mort comme détentrice de cette vie dérobée à un être cher; ce qu'elle découvre, c'est un regard vide, mais qui doit être étrangement « présent », brillant du feu de la vie consumée par un mort, et dont la fixité « paradoxalement » vivace et éveillée doit être absolument insoutenable. Ménagée par l'espace *off*, ce qu'elle réalise c'est cette impossible expérience de regarder, à tous les sens, la mort « en face ».

De cette « vie » de la mort, une indication nous est cependant fournie à l'image (détaillée selon le point de

vue de la femme) : tout comme un instant d'avant le personnage lui-même, c'est le « cadavre » (où s'écoule à présent la vie) qui saigne de la main [**110**], suintement mortuaire aussi « paradoxal » que possible, s'il est vrai qu'actuellement c'est la mort qui « jouit » du privilège de la vie. Le corps ne bouge pas, ou pas encore. La réaction d'effroi qu'il va provoquer ne viendra donc pas d'une quelconque gesticulation guignolesque, mais bien de ce *saignement paradoxal*, imperceptible *frémissement* du plaisir animal de vivre.

L'horreur saisit donc définitivement la femme : en gros plan, elle se met à hurler en tournant la tête vers son mari, qui du fait même de cet intense hurlement se réveille alors [**111**], manifestant *en sens inverse* la liaison dynamique (selon la profondeur de champ) du cri au réveil de son mari. Dans le mouvement, la femme est alors reprise seule à l'image, s'enfuyant vers son mari qu'elle rejoint éveillé, tandis que corrélativement réapparaît à l'image le cadavre, *les yeux maintenant fermés* [**112 a-b**]. *Comme s'il ne s'était rien passé.* Allons donc plus loin : du fait de la reprise sur les deux personnages, plus serrée et *dans l'axe* [**113**], *c'est la présence même du cadavre à l'image qui semble s'évanouir.* Voici l'utilisation saisissante du raccord dans l'axe dont nous parlions antérieurement. Cette disparition est étonnante parce que rendue « invisible » par le changement de grosseur, dont le raccordement dans l'axe trouve alors lui-même sa propre nécessité justificatrice avec cette disparition.

Supposons, pour mieux comprendre ceci mais en faisant une pure hypothèse d'école, que cette disparition à l'image s'opère par soustraction réelle du corps par trucage, sans changement de grosseur. Ce qui serait alors très « visible », c'est seulement la disparition pour elle-même : le corps « sauterait » de façon « visible » hors de l'image. Tandis que là, c'est le changement de grosseur qui fait passer « invisiblement » la disparition, qui détourne l'attention sur son propre effet de resserrement du cadre, en retournant la disparition du corps pour donner ce sentiment qu'il s'évapore littéralement. Résumons autrement : les personnages se reprennent, se ressaisissent : on resserre sur eux, et de ce fait même le cadavre disparaît soudainement et avec une instantanéité *le dérobant au regard aussi subrepticement qu'il avait lui-même dérobé la vie à son possesseur* (comme l'indique son nom de body *snatcher*)(8).

Tout ceci, est-il besoin de le préciser, est bien sûr du grand art, dont on ne trouve aucun équivalent, sur le terrain littéraire, dans le roman : la transformation y est d'abord prévue à l'avance et de façon détaillée par le héros en une anticipation « divinatrice » incompréhensible(9). Ce qui est très faible. On fait ensuite l'économie de cette transformation pour l'indiquer après coup par l'hystérie outrancière qui s'est emparée de la femme à sa suite(10). Ce qui est très faible. Le rapport du sommeil au vol des corps est finalement explicité par la théorie développée par le psychiatre dans un de ses nombreux laïus(11). Ce qui est très faible.

Mais après pareille séquence, véritable morceau d'anthologie de cet art *spécifique* qu'est le cinéma, est-il réellement besoin de signaler — pour ceux qui en douteraient encore — que le film, comme tel, n'a plus ici d'*égal* sur le terrain littéraire?

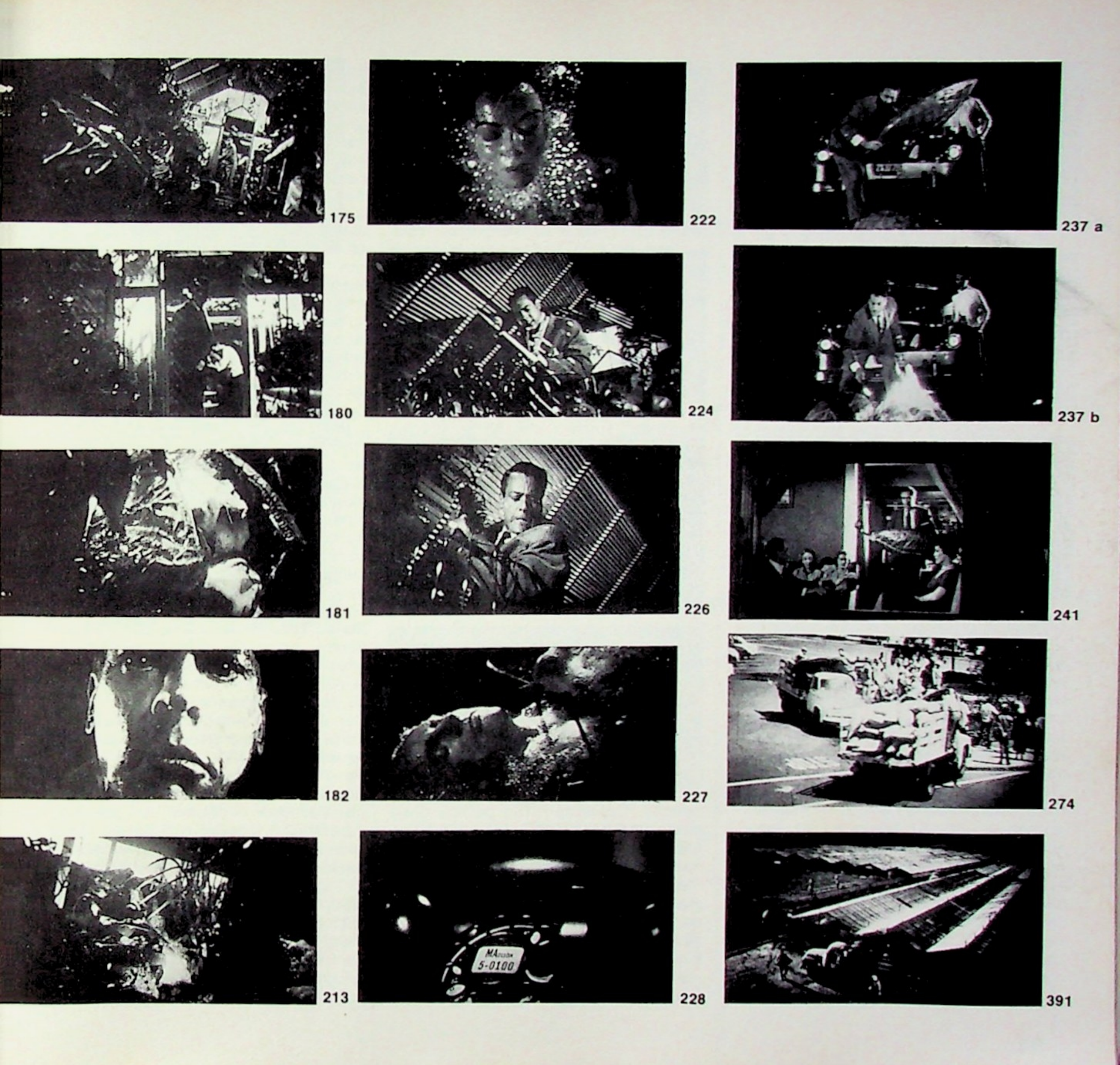
(8) L'acception est donc différente de celle de « récupérateur de cadavres » du titre français, selon une tradition qui est d'origine britannique : cf. le roman de Stevenson, *The Body Snatchers* et son adaptation assez fade par Wise avec Karloff, sous le même titre de **The Body Snatchers** (1945). Le meilleur film ici, Gérard Lenne a raison, c'est **The Flesh ans the Fiends** (1959) de John Gilling.
(9) *Op. cit.*, p. 39.
(10) *Ibid*, p. 45 et suiv.
(11) *Ibid.*, p. 156-158.

LE PÉRIL VÉGÉTATIF

Une nouvelle étape, un nouveau pas va être encore franchi dans l'engrenage dramatique et narratif du film. Ces cadavres prêts à recevoir la vie, ou plutôt à l'emprunter, on ne savait jusque-là d'où ils venaient. A présent on va comprendre cette origine et passer de l'animation des cadavres à leur génération larvaire. Celle-ci se fait à partir de sortes de cocons végétaux libérant une bave mousseuse en poussant, et qui, une fois leur croissance achevée et le bouillonnement écumeux disparu, laissent distinctement place à une figure reproduisant à grands traits le corps dont la vie est ainsi prête à être dérobée.

Mais on observera que le terme initial du processus, c'est-à-dire les cosses elles-mêmes, n'apparaissent pas encore en tant que telles, leur apparition physique pour elles-mêmes faisant l'objet d'une nouvelle et ultime étape. La trouvaille qui permet pour l'instant d'avoir l'idée forte que « les cosses poussent comme des plantes » sans pourtant montrer explicitement le point de départ des graines de cette semence maligne, c'est la *mise en situation dans une serre* de ce processus de génération larvaire. Les premières notations alarmantes du péril qui couve dans la végétation de la serre nous sont données par les plans généraux à l'intérieur de celle-ci, en *cadrage penché* [**175**]. Bien sûr, le cadrage penché appartient à l'arsenal des « grands moyens » avec les fortes contre-plongées, les courtes focales et le zoom. Mais dans le cas présent cette utilisation est très acceptable parce que Siegel ne s'en est pas servi pour le moment, ce qui conserve à ce moyen technique toute sa pertinence significative (gâchée et

sans valeur dès qu'on l'utilise à tous crins comme certains). Et à moins de recourir au bruit, c'est-à-dire à l'indication sonore, que Siegel garde en réserve, le cadrage penché est donc un bon moyen de suggérer visuellement qu'il se passe quelque chose d'insolite, et de donner une valeur sensible d'inquiétude à ces plans généraux de la serre.
Le *bruit*, par de sourdes détonations, vient ensuite compléter utilement la suggestion sensible, faisant que le héros, jusque-là sous la véranda attenante avec ses amis, s'approche de l'entrée de la serre [**180**]. Le choc de la révélation psychologique qui va brusquement s'imposer à lui est créé par le *fort contraste du gros plan* [**182**] avec le plan précédent. Là encore, à l'instar du raccord dans l'axe, cet usage est traditionnellement peu recommandé, pour une raison simple et facile à comprendre ici. Le plan rapproché de la cosse en ébullition [**181**] et le gros plan du personnage [**182**] sont en discontinuité spatiale telle que celle-ci rend matériellement « faux » le gros plan : *la vision en gros plan suppose la proximité physique*. User et abuser du gros plan pour sa force suggestive dans ces conditions, comme par exemple Boorman lors du premier face à face agressif des deux personnages dans **Hell in the Pacific** (1968), est une erreur, sanctionnée par la gêne qui résulte du retour en plan général lorsque, tout retombant, on s'aperçoit que les deux personnages sont restés spatialement à distance, et qu'il ne s'est ainsi rien passé d'autre qu'une esbrouffe « visible » de mise en scène.
Mais dans le cas présent Siegel ne revient pas à la discontinuité matérielle, ne laisse pas celle-ci reprendre le dessus. Il retourne l'effet pour créer le choc qui saisit le personnage : dès lors qu'on comprend que ce n'est pas d'une perception physique externe qu'il voit la cosse, il n'y a plus « fausseté » gênante de la discontinuité spatiale, mais justesse *psychologique* du sentiment qu'il devine et pressent *intérieurement* le danger.
Siegel réutilisera cette idée dans **Dirty Harry** (1971) avec le très gros plan de regard (d'affolement) du tueur lors de l'arrivée de Clint Eastwood. Et Friedkin lui-même s'en servira dans **The Exorcist** (1974) avec le très gros plan de regard (d'enfièvrement satanique) à l'arrivée de Sydow à la maison.
L'autre belle idée de mise en scène de la séquence, c'est celle de *l'utilisation de la fourche* [**213**] (elle-même justifiée par la mise en situation du contexte de la serre). La simple croissance du végétal (même si l'effet spécial est réussi) ne suffisait pas à donner le sentiment du danger représenté par celle-ci. Le couplage intensifiant à la fourche lui ajoute ce mordant incisif qu'ont les objets tranchants, sauf bien sûr quand ils sont mal utilisés, tel le coup de couteau au ventre dans **The Stepford Wives** (1975) de Bryan Forbes (film qu'on peut apparenter à celui de Siegel). Qu'on se souvienne par exemple du coup de fourche de Borgnine dans **Violent Saturday** (1955) de Fleisher, ou du ciseau s'enfonçant (en Relief Polaroïd!) dans le dos du tueur de **Dial M for Murder** (1953) d'Hitchcock. Ici on ressent d'autant mieux l'aspect « mortel » et radical de la percée de cette croissance végétale qu'elle est combattue par un moyen lui-même radical.
Et on comprend qu'avec un tel instrument il y ait une hésitation à frapper de la part du héros [**224**], d'autant qu'il devine l'image de sa compagne dans la figure qu'il s'apprête à détruire [**222**]. Le sentiment amoureux (qu'on examinera plus loin) primant d'ores et déjà sur l'égocentrisme narcissique, c'est d'abord par le double de sa propre image qu'il commence le difficile éventrage des cosses voleuses de corps [**226/227**].
Dernière idée de mise en scène à noter : la violence déchirante du coup porté [**227**], c'est d'abord celle de l'irruption du coup de téléphone et du déchirement strident de sa sonnerie [**228**], qui prolonge le coup de fourche et produit véritablement son impact, que seul il n'aurait pas produit ainsi (même avec une musique dramatisante).
Au-delà de cette séquence, nous aurons enfin les cosses *pour elles-mêmes*. D'abord « valorisées » dans le rapport au *feu* (exactement comme précédemment dans le rapport à la fourche) : le héros les descend si prestement de sa voiture qu'on a presque l'impression qu'il s'y brûle les doigts avant d'y mettre le feu [**237 a-b**]. Le feu est alors le moyen ultime de lutte, moyen mythologique fondamental, mais sans que le film s'arrête là (alors que dans le roman, toutes les cosses, embrasées par notre terrestre feu, s'en retournent illico presto vers l'espace extra-terrestre d'où elles viennent, en une fin absolument grotesque et démarquant petitement celles que seul un H.G. Wells pouvait s'offrir avec nos terrestres microbes chassant les envahisseurs dans « The War of the Worlds », ou avec notre terrestre pesanteur faisant exploser les animaux géants dans « The Food of the Gods »).
Au-delà encore, la menace, *qualitativement* assurée, est encore prolongée *quantitativement* : c'est la vision forte de ces camions remplis de cosses qu'on distribue aux habitants [**274**], et celle de l'immense usine où on les cultive [**391**].
On constatera donc ce résultat que nous annoncions en commençant : lorsque les cosses apparaissent enfin physiquement à l'image elles sont « valorisées ». *Elles ne sont plus seulement elles-mêmes*, dans leur support brut peut-être effectivement ridicule ou invraisemblable. *Elles sont*


175
180
181
182
213
222
224
226
227
228
MA
5-0100
237 a
237 b
241
274
391

plus, beaucoup plus qu'elles-mêmes. Elles sont, très exactement, *dualisées* : leur distance physique à nous, apparemment lointaine, désigne un péril très proche; leur réalité apparemment distincte, différée par rapport à nous représente une menace immédiate. L'idée de dualisation, c'est l'idée de proximité immédiate de coexistence « paradoxale » de la cause et de l'effet : par une sorte de surimpression mentale, le spectateur saisit désormais ceci que les cosses sont en puissance des corps volés, et que derrière les corps volés il y a le voisinage immédiat des cosses.
Cette sorte de surimpression mentale est très sensible par exemple lors de la cérémonie d'arrivée d'une cosse dans une famille [**241**]; celle-ci qui est destinée à dérober le corps d'un bébé *est elle-même portée comme un bébé.*
L'idée de cette sorte de surimpression mentale, exprimant la dualisation « paradoxale » des contraires transgressifs (le même est « autre », l'identique est « différent ») va nous être utile pour examiner l'effet le plus fort du film, le sommet de sa progression dramatique, celui où le vol d'un corps s'augmente et se multiplie de façon infinitésimale du vol et de la perte de son investissement sentimental, s'augmente et se multiplie de la perte de sa familiarité amoureuse.

L'INTIMITÉ « DÉROBÉE »

Cette intimité « dérobée », ou qui se dérobe, à jamais perdue à l'humanité, c'est celle de la relation amoureuse du héros à sa compagne. Tout au long du film, et jouxtant la lignée ascendante de dramatisation de la menace végétative, il y a une lignée ascendante du vol des personnes proches. A côté de ces personnes institutionnelles (toujours-déjà voleuses de corps) que sont la *mère* du gamin, l'*oncle*, le *père* de la compagne du héros, les *employés* du gaz et du téléphone, les *policiers* et les *psychiatres*, toute une série d'êtres humains vont se transformer au long du film en cosses végétatives, selon un degré de proximité croissante par rapport au héros : le gamin et Wilma la nièce, son assistante, et bientôt son plus proche ami, devenant tous, à leur tour, acharnés à perdre d'autres êtres humains.
Face à quoi, l'amour naissant et se fortifiant au milieu de l'épreuve, les liens du couple ne pouvaient que se resserrer et faire de celui-ci, dans la complétude affective et sexuelle d'un homme et d'une femme. Or voilà que le mal va finalement le frapper dans ce qu'il y a de plus sentimentalement proche et de plus intimement cher, l'amputant presque comme dans sa chair de cette moitié de lui-même qu'elle était devenue au sein de leur couple. *Cependant* nul pathos granguignolesque de mauvais film d'horreur dans cette amputation, nulle mutilation physiologique d'arrachement d'organe dans sa douleur : mais la brûlure la plus terrible qui soit, celle de la déchirure d'une chair désirante.
Rien ne laissait prévoir cette transformation : en la quittant, il laissait une femme s'aspergeant le visage d'eau pour lutter contre le sommeil [**389**]. Mais de retour, un premier pressentiment perce de la terrible réalité : s'inquiétant de l'endroit où elle se trouve, la réponse *off* de sa compagne le cueille de dos (en traître), d'un « ailleurs » où elle est « autre » [**399**].
Mais ce n'est qu'avec le baiser, fusion des chairs désirantes par les lèvres, qu'il aura la terrible révélation de la transformation de sa compagne. Qu'on se remémore le premier baiser : il prend ses lèvres, goûte leur intimité, savoure un instant ce baiser qu'elle offre, puis lui déclare, de façon humoristique (les premiers indices de personnes qui ne sont plus elles-mêmes s'étant manifestés) : « Tu es bien Becky Driscoll! » Ce besoin de vérifier est évidemment, à un certain niveau, le moyen d'une « drague » quasi collégienne (l'esprit en fut retrouvé quelques répliques avant). En vérifiant il abuse, il sait bien que c'est elle. Mais il en profite ainsi pour lui dérober un baiser. *Lui dérober un baiser.* Le comble du comble si l'on y réfléchit. Ce délicieux baiser est un *Baiser Volé* et fait de lui à cet instant un *Kiss Snatcher*! Tout comme Hitchcock au début de **The Birds**, avec le couple de Love Birds amoureusement balancés ensemble au gré des virages pris par la voiture, Siegel nous amuse là avec ce dont il va ensuite nous terrifier.
Car le baiser final est vraiment terrifiant, *mais là encore sans qu'il soit besoin de rictus grimaçant ou de bave grandiloquente au coin de la bouche.* Les traits de Becky sont curieusement calmes et apaisés, « pacifiés », ceux du héros étant beaucoup plus ravagés. C'est que ce baiser est rendu autrement significatif par le passage au gros plan [**402/403**] et l'ouverture des yeux [**403 a-b**], *qui ne peut pas ne pas faire resurgir en nous le souvenir de l'ouverture des yeux par le cadavre précédent.* Car elle est alors effectivement une « morte », plus proche


21


389


399

(faisons la surimpression mentale) de son image à l'état de larve végétale dans la serre (ou avant cela, dans la cave), que de la Becky du début, fraîche et fragile dans sa robe à jabot de dentelles [**21**], voulant des enfants de celui qu'elle aime, ou manifestant, « trahissant », son humanité lorsqu'un chien manque de se faire écraser par un camion. Ce baiser a désormais ceci de terrible que non seulement il fait voir, cette fois, la « mort » en face, mais qu'il fait aussi qu'on reçoit d'elle son baiser froid.
C'en est trop : le héros ne peut que prendre la fuite devant cette « créature » devenue « étrangère » à l'humain et acharnée à sa perte, « créature » d'un cauchemar qui


402


403 a


403 b


404

commence ou recommence de plus belle. Il se retrouve détalant à toutes jambes, *comme le gamin du début*, et sans qu'à présent on puisse aucunement sourire de cette frayeur. Mais comme dans tous les mauvais rêves, on l'a dit au début, le cauchemar va le devancer. Arrivé sur l'autoroute, il essaie en vain de prévenir ses semblables. Nul ne l'écoute, nul ne lui


435


436


437

offre de place à bord de sa voiture. Croyant alors sans doute que c'est le mieux qu'il ait à faire pour s'échapper définitivement, il saute clandestinement dans un camion de transport routier [**435**]. Et là, c'est comme s'il recevait littéralement en pleine figure un colossal coup de poing (le gros plan du visage étant une nouvelle fois mis à contribution) [**436/437**] : le camion livre une cargaison de cosses vers les grandes villes! Ce dernier coup du sort parachève les coups précédents, le laisse définitivement groggy, terrassé, hagard, c'est-à-dire tel que nous l'avons trouvé à l'hôpital au début, et qui, hors de lui, nous paraissait avoir en cela une attitude précisément déplacée, excessive. Mais comme lui maintenant, nous revenons alors de loin, de très loin.

CONCLUSION

Sorti dans des circonstances où le rapprochement s'imposait avec le McCarthysme, les interprétations politisantes n'ont pas manqué. La première, et la plus fréquemment soutenue, est évidente : l'incitation à rester « vigilant » ou « éveillé », le couplet contre l'uniformité (« commune »...) des cosses, appellent à une interprétation pro-McCarthyste. Mais cette coloration est d'abord celle qui vient du roman. Dans celui-ci, on a en effet une fiction très spiritualiste (permise par l'univers « *abstrait* » du texte littéraire) et où la perte du « supplément d'âme » sent métaphysiquement mauvais. Or dans le film, la visualisation *concrète* à l'image des cosses végétales et du processus d'envahissement végétatif modifie sensiblement le sens de la fiction. La *psyché* volée avec le corps c'est moins quelque chose comme la pure pensée (cartésienne) qui se saisit elle-même dans le fait — de « *conscience* » — du Cogito exclusif du corps, mais c'est déjà plus quelque chose comme l'*anima* (aristotélicienne), principe d'animation du corps.

Une autre interprétation politique est alors possible, peu soutenue jusqu'ici (sans doute parce que l'étant avec de faibles arguments). Elle serait celle du *film* selon les transformations que Mainwaring, le scénariste, a fait subir au roman (Mainwaring dont il faut savoir qu'il est aussi le scénariste de **The Lawless** (1950) de Losey, film anti-McCarthyste). Première indication : le parallèle final du camion rempli de cosses et des voitures bourrées de gens apathiques est très explicite de l'*indifférence passive* de la « majorité silencieuse », manœuvrée par la peste (quasi brune) des personnes institutionnelles voleuses de corps (policiers, psychiatres, etc.). Deuxième indication : dans le roman le couple d'amis et la compagne du héros ne se « transforment » pas. C'est l'apport de Mainwaring.

Or cette « trahison » des familiers, des amis qu'on croyait sûrs, des fiancées qu'on chérissait, c'est justement toute l'horreur douloureuse du McCarthysme où une dénonciation est davantage prise au sérieux quand elle vient des proches, des intimes. Le reste coule de source : il est difficile, tragique, de lutter seul. Le vide se fait autour de soi, les gens se « dérobent », on se retrouve isolé contre une meute hurlante et inhumaine à ses trousses, sûr de sa raison et de son humanité, mais obligé de fuir ailleurs, de s'exiler. Ceux qui sont obligés de partir ainsi, ce sont, dans le cinéma, les Chaplin, les Losey. Ceux qui, parfois imprévisiblement (compte tenu de leur passé) se transforment en dangereuses larves, ce sont les Kazan et autres.

Il reste cependant que cette interprétation est le double sens, l'autre sens du film, qui au premier degré est d'abord *complètement* un film *fantastique*. Il paraît très vraisemblable d'ailleurs que Siegel ne pensait pas à stigmatiser la complicité passive de ses concitoyens en faisant son film. Bien au contraire puisque après coup il reconnaît volontiers qu'il aimerait lui-même lutter contre sa propre indifférence et se comporter un peu moins en « pod » amorphe (quand par exemple il y a une guerre, quelque part en Asie du Sud-Est...)(12).

Et comme film fantastique, **Invasion of the Body Snatchers** est *exemplaire* de l'efficacité du fantastique de dualisation (« paradoxalement » transgressive) du normal par l'étrange, du familier par l'altérité infamilière.

On s'en sera aperçu : le plus beau coup de chapeau qu'on ait fait jusque-là à Siegel c'est de le rapprocher d'Hitchcock. Ne résistons donc pas au plaisir de terminer là-dessus. On connaît l'idée hitchcockienne, légendaire, de lâcher de gentils oiseaux après une projection de **The Birds** pour semer la panique chez les spectateurs une fois le film terminé. Sans le savoir, ce fut avant la lettre une idée de Siegel. Pendant le tournage, et misant sur l'identification de la jolie Dana Wynter avec son personnage, il plaça un jour à son insu une cosse sous le lit de son bungalow : elle fut un moment prise de panique! Et de même, sans le savoir, c'est Hitchcock qui, a posteriori, a fait le plus beau compliment au film de Siegel. Truffaut félicitant Hitchcock d'avoir utilisé de gentils oiseaux et non des rapaces pour effrayer, ajouta qu'il faudrait peut-être faire ensuite un film avec des fleurs dont le parfum empoisonnerait les gens. « Non, non, répondit Hitchcock, il faut montrer des fleurs qui *mangent* des hommes... »(13). Simple plaisanterie du Maître? Projet irréalisable? Certes non, pas plus en tout cas que celui de terrifier avec de gentils oiseaux. Car enfin, ces fleurs qui mangent les hommes, *ce sont bien les cosses qui dévorent fantastiquement l'humanité.* L'irréalisable c'est justement le *fantastique.*

(12) Cf. ses propos dans *Films and Filming* de novembre 1973 (n° 2, p. 17-18).
(13) Truffaut, *op. cit.*, p. 218.

L'invasion des profanateurs de sépultures

U.S.A., 1955. **Prod. :** *Allied Artists.* **Pr. :** *Walter Wanger.* **Réal. :** *Don Siegel.* **Sc. :** *Daniel Mainwaring, Sam Peckinpah (non crédité), d'après le roman de Jack Finney, « The Body Snatchers ».* **Ph. :** *Ellsworth Fredricks.* **Dir. Art. :** *Edward Haworth.* **Mont. :** *Robert S. Eisen.* **Mus. :** *Carmen Dragon.* **Eff. Sp. :** *Milt Rice.* **Inter. :** *Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan.* **Dist. :** *Mac-Mahon (France).* **Durée :** *80'. Noir et blanc. Scope.*

Hommage à

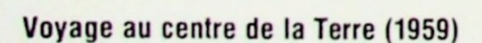
BERNARD HERRMANN

par Bertrand Borie



Le 23 décembre 1975, un homme entrait dans sa chambre d'hôtel à Hollywood. Il revenait de l'enregistrement de sa dernière œuvre musicale : la musique d'un film. Malgré la fatigue, la maladie qui le minait, il avait tenu à venir de Londres pour y assister, à défaut de pouvoir lui-même diriger l'orchestre. Curieusement, il avait insisté pour que l'enregistrement soit terminé ce jour-là. Ce devait être la première en même temps que la dernière fois qu'il entendait cette musique : quelques heures après, il succombait à une crise cardiaque. Le film, c'était **Taxi Driver**, *que le réalisateur Martin Scorsese dédia au compositeur précocement disparu. Quant à celui-ci, même si sa mort ne fit pas l'objet d'articles retentissants dans les journaux français, il était l'un des princes de Hollywood. Il avait pour nom* **BERNARD HERRMANN**




Voyage au centre de la Terre (1959)



Les Voyages de Gulliver (1960)



Les Oiseaux (1961)

Citizen Kane (1940) — Le Jour où la Terre s'arrêta (1951) — Le 7ᵉ Voyage de Sinbad (1958)



Jason et les Argonautes (1964) — Farenheit 451 (1966) — Le Monstre est vivant (1973)

Au commencement des temps était la Musique...

Né en 1911 à New York, il est l'un des trois compositeurs américains auxquels Tony Thomas, dans son très bon livre « Music for the Movies », accorde, non sans raison, le Prix d'Excellence.
A l'âge de 20 ans, après de brillantes études à la Julliard School of Music puis à l'Université de New York, il fonda le Nouvel Orchestre de Chambre de New York, dont il fut, en même temps, le directeur, jusqu'en 1934. De 1931 à 1940, date de sa première musique pour le cinéma, il composa des œuvres de concert (ballets en particulier) et une cantate : **Moby Dick**. Ce type de composition jalonna sa carrière, quoique de façon très épisodique, puisque son dernier ballet, **Ante Room**, date de 1971.
Discrète, cependant, se dessine dès 1936 une collaboration qui va, à la longue, s'avérer capitale pour sa carrière : celle avec Orson Welles. C'est l'époque où ce dernier terrifie l'Amérique en lançant, avec un réalisme désormais légendaire, la nouvelle d'un débarquement d'extra-terrestres sur notre planète; 1938, c'est aussi, pour Herrmann, l'année où il compose la musique de **La Guerre des mondes**, dans le cadre de l'« Orson Welles Radio Programm », ceci après deux années de travail dans l'équipe responsable de cette diffusion, et un an aux côtés de Welles pour le « Mercury Playhouse of the Air ».

De Welles à Hitchcock

Quand, en 1940, le même Orson Welles lui propose d'entrer dans l'aventure de **Citizen Kane**, il n'est donc pas un simple orchestrateur, comme nombre de compositeurs de Hollywood à cette époque, mais un compositeur déjà éprouvé, situation des plus opportunes dans un monde où la musique est considérée moins comme un art que comme un métier. Car, à l'instar de quelques autres, Bernard Herrmann vit toujours dans la musique de films un art.
Cette même année — 1940 — il devenait également le directeur du C.B.S. Symphony Orchestra. Il devait, pendant quinze ans, consacrer une partie de son temps à cette tâche de chef d'orchestre, au service principalement des œuvres d'autres compositeurs — cela se retrouvera au terme de sa carrière — et, sans doute, au détriment de son œuvre personnelle. A ce titre, bon nombre de musiciens lui doivent la « première » de certaines de leurs œuvres.
Pour **Citizen Kane**, il eut la chance d'être un collaborateur, et non simplement au service, avec tout ce que cela implique, de la production. Ses conceptions eurent leur incidence sur la composition même du film : il assura l'orchestration, le montage musical, ainsi que bien des aspects de la bande sonore. Sans doute est-ce pour cette raison que **Citizen Kane** demeure, indépendamment de toute autre considération, un réel chef-d'œuvre du cinéma en tant qu'art de synthèse. Tout cela était le fruit de prérogatives rarement concédées aux compositeurs, et que Herrmann tint à conserver d'autant plus jalousement. Dès cette œuvre, il s'attacha à unifier la musique et le bruitage — ce qui ne signifie pas qu'il se borna à composer de la musique « imitative » — tendance qu'on retrouvera en particulier dans les films de Harryhausen. Ajoutons qu'il est sans doute le seul compositeur à avoir débuté sa carrière dans un film promu rapidement au rang de « classique », et par une musique qui, dans son genre, en est également devenue un. Son talent à souligner une ambiance fantastique ou mystérieuse sans ostentation — comme l'image, les lumières et les décors du film de Welles — se manifeste dès le « prélude » — dont le début préfigure déjà l'apparition de Talos dans **Jason**. Mais c'est aussi déjà le lyrisme qui fera le charme et la puissance essentiels d'**Obsession** : notamment le rythme de valse lente et la chaleur des violons. Tout cela s'accorde avec la légèreté et le caractère sautillant d'harmonies ponctuées de cuivres qui ne seront pas indifférentes à l'attrait de partitions comme **Gulliver**. Il suffit d'entendre **Citizen Kane** en ayant présent à l'esprit la suite de la carrière de Herrmann pour réaliser combien celle-ci fut l'œuvre d'un travail d'approfondissement constant, signe d'une personnalité suffisamment lucide pour saisir que la perfection est un idéal que l'on ne peut que rêver, et approcher, sans jamais l'atteindre. L'« Aria » de l'opéra fictif, « Salambô », qu'il composa pour **Citizen Kane**, tromperait, tout comme le poème symphonique « Tomorrow » composé par E.W. Korngold pour **The Constant Nymph** (1943), bien des spécialistes du genre. Le caractère à la fois poignant et grandiose du « finale » et du thème « Rosebud » achève de consacrer une partition qui est un chef-d'œuvre, et qui donne envie de souscrire sans réserve à l'affirmation de Welles selon laquelle « Herrmann était le seul homme capable de composer **Citizen Kane** ». S'harmonisant en cela avec le film, le thème « Rosebud » apparaît à la fin comme une clef de voûte de la partition et apporte la preuve du travail du compositeur en même temps que celle d'une vérité souvent méconnue : une bonne musique de film n'est pas une œuvre « à l'emporte-pièce »; elle obéit à des lois architecturales qui ne peuvent être discernées que lorsqu'on l'« écoute » en mélomane averti.
Citizen Kane offre ce paradoxe surprenant : elle préfigure tout l'esprit de la carrière de Herrmann sans en avoir fixé les limites. Car il s'en faut de beaucoup que son œuvre se soit bornée à ressasser en l'aménageant ce génial point de départ. De la partition de ce film, il tirera ultérieurement une suite : Welles Raises Kane dont deux mouvements ont été donnés récemment en concert public à Londres.
Dans les années qui suivirent, Herrmann signa plusieurs compositions importantes d'inspiration diverse, et n'obéissant pas à certaines « spécialisations » — au sens large du terme — qui paraîtront jalonner sa carrière à partir du moment où il deviendra le compositeur attitré, pour un temps du moins, de certains réalisateurs. Plutôt que de les analyser toutes, ce qui sortirait du cadre de cette étude, relevons ce qui en fait l'intérêt, voire l'unité.
En premier lieu, **Tous les biens de la terre** (All that money can buy/The Devil and Daniel Webster, 1941), histoire d'un fermier qui vend son âme au Diable, vaut à Herrmann l'Academy Award : il y développa de nombreux talents et confirma avec cette musique, selon ses propres termes, que « la musique peut être le reflet, en même temps qu'elle l'intensifie, de la personnalité des personnages dans ce qu'ils ont de plus intime ». Tout le film baigne dans une ambiance musicale que sa multiplicité, de la gaieté à la terreur, rend difficilement saisissable.
En 1942, le médiocre succès de **La Splendeur des Ambersons** manqua de provoquer un virage définitif dans la carrière de Herrmann qui retourna à New York, se détournant du cinéma. Mais, deux ans plus tard, Hollywood le rappelait pour

Jane Eyre, partition pathétique dont il tirera bien des effets pour son opéra **Wuthering Heights** — les affinités entre les deux œuvres étant des plus évidentes.
En 1945 — l'année où Miklos Rozsa écrivait **Lost Weekend** pour Billy Wilder (histoire d'un alcoolique) et **Spellbound** pour Alfred Hitchcock (histoire d'un paranoïaque amnésique) — Herrmann composait **Hangover Square**, dont le héros est un musicien sujet à des crises de folie meurtrière et à des amnésies. La musique est fondée pour une bonne part sur l'ambiguité du personnage; elle atteint un de ses sommets dans la composition d'un véritable concerto pour piano et orchestre (« concerto macabre ») fort complexe : il devait en effet être à la fois le fruit des conceptions musicales de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle — époque présumée du film — et du déséquilibre mental de son auteur fictif — le personnage du film. A noter certaine sonorité qui rappellent la « Symphonie moderne » composée en 1939 par Steiner pour **Four Wives**.

Le « thriller » et le fantastique

Joseph Mankiewicz allait, en 1947, lui fournir l'occasion de montrer une nouvelle facette de son talent — qui, à plus ample analyse, était une composante fondamentale pour illustrer le caractère apparemment extravagant de Kane : la fantaisie. Celle-ci lui permit de glisser ce mélange de mystère et de tendresse auquel **L'Aventure de Mme Muir** (The Ghost and Mrs. Muir) doit son charme léger et insouciant. Herrmann composa pour ce film sans prétention réelle — ceci dit sans nuance péjorative — sinon celle de distraire avec innocence, une musique digne de figurer dans toute bonne discothèque; lui-même considérait d'ailleurs cette œuvre comme une de ses meilleures et comme sa plus romantique.
Après cinq années passées à l'écart du cinéma, Bernard Herrmann y revint en 1951, faisant son entrée dans deux genres qui devaient par la suite largement occuper sa carrière : le « thriller » et le fantastique.
Le premier avec **On Dangerous Ground** (La Maison dans l'ombre), dans lequel se manifeste clairement son attrait pour l'utilisation des cuivres. Le second, surtout, avec **The Day the Earth Stood Still** (Le Jour où la Terre s'arrêta) : ce fut une musique expérimentale très travaillée qui, comme il se doit, fut un prototype; suggérant la musique électronique sans mettre en vedette quelque instrument que ce soit de ce type, il démontra que l'ambiance mystérieuse et cosmique de la science-fiction pouvait reposer non point tant sur des instruments nouveaux que sur l'utilisation inhabituelle de procédés classiques : les échos des cuivres ponctués par de profonds effets de basses, le tout accompagné de piano et de harpes égrennant des sons cristallins, constituaient un ensemble hétéroclite à première vue, mais apte à dépayser le spectateur. Certaines utilisations des cuivres se retrouveront dans les films de Harryhausen. Cette forme de nouveauté reposant sur du connu reflétait la condition paradoxale de cet extra-terrestre isolé dans le monde qui est nôtre, de cette situation que Herrmann résuma par la phrase : « l'idée essentielle, dans ce film, est que le visiteur est ignoré du monde entier ». Cette fois encore, il faisait la démonstration du fait que la musique de films peut fort bien suggérer « l'essentiel » de façon à le rendre tangible tout en s'intégrant parfaitement dans l'harmonie de l'ensemble. Autre point important : pour ce qui peut être considéré comme l'un des premiers grands films de science-fiction américain, Herrmann avait déjà eu l'intuition — pas même encore entrevue par certains vingt-cinq ans plus tard! — que l'emploi de la seule musique électronique n'est pas, malgré les attraits faciles que cela présente, la voie la plus efficace pour un genre qui s'efforce, dans ses œuvres majeures, de recréer moins des mondes à part que d'autres visions du monde que nous connaissons.
Les années suivantes virent naître des œuvres de qualité démontrant l'éclectisme du compositeur. **Les Neiges du Kilimanjaro** par exemple, où, dans un genre plus proche de notre propos, **White Witch Doctor** (La Sorcière blanche), qui mêle assez indistinctement l'aventure et l'angoisse : en particulier la séquence de la tarentule, pour laquelle Herrmann eut recours à des instruments inusités en général, comme le « serpent »; il redonnait par ailleurs aux cuivres, dans les danses indigènes, l'importance que Steiner leur avait dévolu dans la danse de **King Kong**, le tout sur fond de percussions (gong compris); il suggérait d'autre part la faune de la jungle par les sonorités de hautbois ou de bassons, selon un mode qu'il devait fréquemment retrouver pour les films de Harryhausen ou pour les lézards géants de **Voyage au centre de la Terre**.

Eclectisme des genres

Avec **Beneath the 12-Mile Reef** (Tempête sous la mer) il fit la rencontre d'un monde que Harryhausen allait lui faire largement explorer quelques années plus tard : celui des animaux monstrueux ou géants. La majeure partie de la musique s'efforce de refléter la poésie mystérieuse de la mer et celle, plus ample, de son aventure, en nous faisant retrouver les mouvements de harpes si chers à Herrmann depuis le film de Wise. Mais la séquence de la pieuvre, faisant se dégager insensiblement les cuivres, souligne tout à la fois la menace du monstre et son caractère énorme, selon un procédé qui annonce bien des scènes des films fantastiques ultérieurs.« C'est l'une des partitions les plus originales que j'ai entendues, écrivit Darryl Zanuck, directeur de la Fox, qui avait produit le film. Elle m'a réellement donné le frisson... Tout le film se trouve rehaussé par cette musique splendide qui lui donne une ampleur qu'il n'avait pas à l'origine. »
En 1954, Bernard Herrmann, avec **Le Jardin du Diable**, signa une œuvre fort honorable, même si elle n'est pas sa meilleure. Mais il fut surtout confronté avec un genre nouveau : l'épopée historique, à grand spectacle. C'était pour **L'Égyptien**. Cela le consola sans doute en partie de sa déception concernant le **Jules César** de Mankiewicz, l'année précédente (cf. infra, notre interview avec Miklos Rozsa). Il partagea la partition de **L'Égyptien** avec Alfred Newman, alors directeur musical de la Fox, qui produisait le film : tantôt répartition des tâches, tantôt collaboration. Bien des moments de cette musique reflètent l'influence de Herrmann — La Vallée des Rois, La Tombe d'Amenhotep — tandis que le lyrisme de certains autres est plus typique de Newman. Traduire les personnalités musicales de deux compositeurs tout en donnant le sentiment d'une unité de composition n'est pas l'un des moindres mérites de cette partition d'une beauté pleine de majesté et de grandeur.
On pourrait croire, à ce stade, que la carrière de Herrmann, qui avait pratiquement touché à tous les genres, était à son

zénith. Pourtant, sans que lui-même puisse s'en douter, ces quatorze années de travail pour le cinéma devaient apparaître, après coup, malgré les sommets qui les jalonnent, comme la période d'une féconde genèse.
Ses rencontres presque coup sur coup, avec Alfred Hitchcock en 1955, puis avec Ray Harryhausen en 1958, allaient lui permettre de faire la synthèse de ces multiples expériences : il allait les porter à un point d'achèvement et de maturité qui devait permettre à un autre grand génie de la musique de cinéma, Miklos Rozsa, de déclarer, en se référant à une des œuvres ultérieures de Herrmann : « Il fut un Gulliver parmi les Lilliputiens de la musique de films. Il fut une date dans l'histoire du cinéma. »

Hitchcock et Harryhausen

De 1955 à 1964, sur vingt-deux partitions, Bernard Herrmann en signa sept pour Hitchcock — auxquelles il faut ajouter sa supervision des sons électroniques dans **Les Oiseaux** — et quatre pour Harryhausen, soit, au total, plus de la moitié de l'ensemble. Précisons qu'il s'agit pour l'un et l'autre, de films successifs : il devint donc, pour un temps, leur collaborateur exclusif sur le plan musical. Certes, on a déjà vu des réalisateurs travailler régulièrement avec un compositeur — Jerry Goldsmith et Franklin J. Schaffner, ou Miklos Rozsa qui compose actuellement sa cinquième musique pour Billy Wilder — mais c'est là un cas rarissime, sinon unique, qu'il ne faut pas confondre avec la collaboration d'un compositeur à un genre, comme, jusqu'à une date relativement récente, John Barry pour les « James Bond ».
C'est donc en 1955 que Herrmann rencontra Hitchcock, dont il devait dire — ce qui explique bien cette « fidélité » : « Des hommes comme Zanuck, Welles et Hitchcock ont des idées très stimulantes en ce qui concerne la responsabilité et l'importance du musicien dans un film... ils avaient compris que ce qu'il y a de plus intéressant dans le fait de composer pour l'écran, en dehors de tout mobile financier, c'est l'occasion de faire une expérience nouvelle. » En 1955, c'était pour **The Trouble with Harry** (Mais qui a tué Harry?); ce ne fut pas le film de ce réalisateur qui permit le mieux au musicien d'éprouver toute sa science : le suspense ne prédominait pas, alors que Herrmann avait déjà commencé de s'affirmer comme un compositeur capable, plus que beaucoup d'autres, de charger sa musique de tension et d'atmosphère. De cette musique agréable, mais parfois un peu embarrassée, qui annonce par sa relative fantaisie ce que John Williams fera pour **Complot de famille**, devait naître une collaboration étroite dès le second film, **The Man who Knew Too Much** (L'Homme qui en savait trop, 1956), qui fut aussi l'occasion d'une chanson à succès : « que serà, serà », et d'une cantate, pour le final, « storm cloud » (texte d'Arthur Benjamin) que Herrmann eut l'occasion d'interpréter en public au Royal Albert Hall. Cette musique s'appuyait sur une structure dramatique très nette, puissante à l'occasion, et s'harmonisant avec le film pour nous mener progressivement au coup de cymbale final, dont l'assassin profitait pour tirer sur le personnage officiel qu'il voulait abattre. C'est peut-être une des partitions de Herrmann où se dessine le mieux son talent de dramaturge, dont il sera question plus loin.
L'année suivante, **The Wrong Man** (Le Faux Coupable), dont l'intrigue est moins serrée, nous vaut encore une partition plus relâchée. Ces fluctuations parallèles sont évidemment d'un grand intérêt : elles dénotent aussi bien la communion de pensée entre les deux hommes que la distance qui les séparait parfois. Il semble que Herrmann, dont le caractère était manifestement tranché, s'adapta mieux à la fantaisie franche des **Voyages de Gulliver** qu'à l'humour diffus de certains films de Hitchcock. Par contre, dans les films presque exclusivement dramatiques de celui-ci, il sut exceller.
1958 fut pour Herrmann une année-charnière.
Il signa d'abord **The Naked and the Dead** (Les Nus et les Morts) qui, tiré du best-seller de Norman Mailer, le plongeait dans le film de guerre, avec l'histoire de ce commando sacrifié à la gloriole d'un général ambitieux. L'un des moindres mérites de la musique fut, dans sa dureté, de refléter bien mieux la tragédie du roman de Mailer que ne le faisait le film lui-même : celui-ci, assez mou, sacrifiait en particulier la fin à la facilité d'un relatif « happy end » tout à fait absent du livre.
Avec **Vertigo**, d'autre part, il signait sa quatrième partition pour Hitchcock qui s'approchait, elle, du chef-d'œuvre : elle semble presque un nœud dans sa carrière. La musique, souvent tendre, est comme l'aboutissement des tendances qui se dessinent durant les années précédentes; par ailleurs, des scènes comme celles de la plage ou de la séparation annoncent déjà nettement **Obsession**; celle de la tour offre des effets de cuivres qui se rencontrent dans **Voyage au centre de la Terre**, ou les films de Harryhausen. Ajoutons que le prélude de **Vertigo**, s'inspirant de procédés issus du **Jour où la Terre s'arrêta**, alliés à une mélodie en soi envoûtante dans sa ligne comme dans sa progression, crée d'emblée, de manière insinuante — l'ensemble reste toujours baigné de douceur — le sentiment de vertige que le titre du film suggère. De plus, Herrmann semble avoir rendu hommage, dans la séquence du portrait, à la musique conçue par son ami Miklos Rozsa pour la séquence du rasoir dans **Spellbound**, du même Hitchcock, en 1945. Si le compositeur paraît entrer difficilement dans un humour en filigrane, il s'avère ici un maître dans l'art de ménager et de nuancer les effets du suspense.

Un chef-d'œuvre musical

Mais 1958, c'est aussi l'année de sa rencontre avec Ray Harryhausen, pour **Le 7e Voyage de Sinbad**. La simplification épique à laquelle obéissait ce dernier film donna à Herrmann l'occasion de porter à la perfection sa technique qui consiste à unir à une orchestration travaillée des sonorités simples, sinon schématiques. Les effets rudimentaires — sans nulle idée péjorative — et brutaux des trombones donnent à l'apparition du cyclope d'autant plus de puissance qu'ils s'opposent aux fioritures et au raffinement de la mélodie qui accompagne le personnage principal. Pour la première fois, Harryhausen trouvait, quant à lui, la musique que méritaient ses effets spéciaux là où les crédits parfois maigres du producteur lui faisaient défaut. De plus, Herrmann mit ici à l'épreuve sa conception de la musique « imitative » dans une circonstance qui n'était pas des plus évidentes : le combat contre le squelette, dont la partition, à la limite, n'est pas dépourvue d'humour et tempère ce que la scène pouvait avoir d'artificiel, sinon de ridicule, aux yeux de certains. Cependant, il n'est pas exagéré de dire de cette œuvre qu'elle marqua une

étape dans la musique de cinéma et qu'à ce titre, comme à de nombreux autres, elle est un chef-d'œuvre; cela malgré des effets qu'on pourrait croire faciles, jugement qui ne résiste pas à une écoute attentive.
En 1959, ce n'est pas la collaboration avec Hitchcock qui sera la plus marquante. **North by Northwest** (La Mort aux trousses), qui n'est peut-être pas un des meilleurs films de ce réalisateur, paraît quelque peu écrasé, malgré la « multiplication des structures » et « les superbes crescendos » loués récemment par Hubert Nogriet dans « Positif », entre les prodiges de l'année précédente et sa remarquable partition pour **Voyage au centre de la Terre** : Herrmann sut y profiter, en les renouvelant, de ses expériences de **Tempête sous la mer**, de **Sinbad** et, de façon moins évidente, de **Citizen Kane**. Qu'est-il de commun entre Kane et Jules Verne, dira-t-on? Le rêve. Le rêve et la grandeur, cette grandeur que Herrmann sut si miraculeusement faire éclater par des effets parfois très simples (cf. la technique de **Sinbad**). Ici, c'est l'orgue, qui annonce déjà **Obsession**, dans un film qui, quoiqu'on en ait pu dire, descend selon moi aussi profondément sous terre que ses héros. J'avoue que, malgré leur photogénie et leur naturel, les lézards géants de Levin m'ont toujours paru moins impressionnants que les monstres de Harryhausen, et beaucoup trop noyés dans le fatras d'un dialogue et d'un faux suspense qui frisent parfois le mélo. Heureusement, il y avait la musique de Herrmann! Dans ce film sophistiqué, elle donnait aux créatures — toujours par des effets simples, mais lui avait compris Jules Verne! — leur sauvagerie menaçante. Ce **Voyage au centre de la Terre** est de ces films auxquels, bien qu'elle soit en arrière-plan, la musique confère l'essentiel de leur force et de leur pouvoir de conviction.
On ne notera pas comme un des moindres hasards de la vie artistique de Herrmann le fait que, située entre deux sommets — **Citizen Kane** (1940) et **Obsession** (1974) — elle est dominée, presque en son centre (1958-1960) par une période capitale dont le second versant est constitué, en 1960, par **Psycho** et **Les Voyages de Gulliver**.
Psycho est peut-être la meilleure des compositions de Herrmann pour Hitchcock. Son originalité tient en partie dans le fait que, contrairement à la conception classique de la musique des films d'horreur — et **Psycho** en est un à sa manière — Herrmann conserva un large orchestre de cordes et ne donna pas aux cuivres la place qu'ils ont habituellement dans ce genre (voir les musiques de James Bernard pour les **Dracula** par exemple). Il a par contre travaillé ses rythmes et ses sonorités, tirant en particulier de nombreux effets des aigus, pour donner à sa musique un caractère lancinant dont le point culminant est évidemment atteint pendant les scènes de crises — notamment les meurtres. Pino Donaggio saura se souvenir, en hommage, de ces violons qui lacèrent l'oreille aussi cruellement que le poignard de l'assassin déchire les chairs de ses victimes, dans sa musique pour **Carrie**. Par ailleurs la mélodie principale retrouve un charme et un naturel quelque peu nostalgiques, nuancés par une sorte de nostalgie grisâtre discrètement chargée du drame qui menace.

Brillant pastiche

A l'inverse, dans **Les Voyages de Gulliver**, Bernard Herrmann laissa éclater sa fantaisie brillante; il joua en virtuose avec l'esprit qui anime les grands musiciens du dix-neuvième siècle, découvrant habilement les secrets de Beethoven, de Mozart et de certains autres — bien avant qu'un Kubrick se contente de les utiliser platement dans ses derniers films, en particulier dans **Barry Lindon** —tandis que par moments la légèreté de son œuvre se rangeait sous les auspices du « Casse-Noisette » de Tchaïkowski. La partition, plongeant délibérément dans l'irréel, fait de tous, nains ou géants, les personnages d'un conte de fées dans lequel il n'est plus de monstres véritables; et si quelques sonorités annoncent le Talos de **Jason**, de façon fugitive, l'essentiel de la dramatisation réside surtout dans la musique d'une poursuite qui, pour être puissante, n'en demeure pas moins allègre. **Gulliver**, par son style enlevé, brillant et souvent insouciant, sinon espiègle, est comme un jaillissement de lumière dans la carrière d'un compositeur souvent tendu, et dont la tension musicale avait paradoxalement atteint son paroxysme la même année, dans **Psycho**.
Auprès de ces deux œuvres, **L'Ile mystérieuse**, pour travaillée qu'elle fût, revenait à des procédés plus classiques de musique suggestive, pour ne pas dire imitative, et paraît moins marquante; il y a pourtant du génie dans le maniement des violons destiné à évoquer l'abeille géante, et lors de l'évasion, les arabesques des violons semblent rivaliser avec les vents pour porter le ballon et ses téméraires occupants. Les cuivres du générique trouvent par ailleurs leur écho dans la séquence du crabe géant; par contre, avec l'oiseau, la musique s'imprègne d'une cocasserie qui renoue avec l'esprit de **Gulliver**.
Mais c'en est bientôt terminé de ces fructueuses collaborations. En 1963, pour **Les Oiseaux**, point de musique. Seulement des sons électroniques, confiés à Rémi Gassman et à Oscar Sala; mais Herrmann est là, pour superviser l'ensemble; la tentative est originale dans la carrière de Hitchcock, qui sait qu'elle ne saura s'avérer efficace qu'entre les mains d'un maître de la technique de l'accompagnement musical cinématographique.
L'année suivante — coïncidence — sera celle des dernières compositions de Herrmann à la fois pour Hitchcock et pour Harryhausen, avec **Marnie** et **Jason**.
Marnie, tout en accord avec la tonalité du film, essaie, contrairement à **Psycho**, d'éviter tout effet spectaculaire, et se présente presque toujours en demi-teinte, d'un lyrisme discret; elle a recours au leitmotiv, s'opposant toujours à **Psycho** qui l'avait banni au profit d'une profusion de sonorités et de timbres très divers : principalement un thème qui, à l'avant-dernière note près, est comme la reprise de la seconde partie du motif principal de **Sinbad** (notamment à la fin de ce dernier film). Si tension il y a dans la musique, c'est presque toujours en sourdine : c'est l'art de Herrmann d'avoir su la rendre si infime quand il l'avait faite si écrasante, à quelques mois de là, dans **Jason**.
Le prélude de ce film est d'une sécheresse déroutante au premier abord : cuivres brutaux et dénués de fioritures. Mais il présente une particularité, amorcée avec **Sinbad** dans la scène où les héros s'apprêtaient à affronter le dragon : tous les motifs s'incrivent rigoureusement dans le rythme doublement quaternaire donné initialement par les percussions, même lorsque celles-ci, au centre de l'air, cessent de le marquer; en fait, le thème, dans son schématisme, prend l'allure d'un chant de marins et les percussions, en souvenir peut-être des galères de **Ben-Hur** de Rozsa, suggèrent la cadence des

rames, symbolisant dès le début le long périple du navire Argos vers sa destination. Dépassant en écrasement les meilleures séquences de **Sinbad**, Herrmann donne à certaines scènes — la mort de Talos ou l'apparition de Neptune — une dimension quasi-apocalyptique qui apparaît, dans son œuvre et à l'intérieur du genre, comme un sommet. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il ne revint pas à de tels films par la suite, et ceci, semble-t-il, volontairement : il avait, il faut le dire, créé un style des plus personnels et l'avait porté à sa perfection. Persister eût constitué le risque de se répéter — impression que donne parfois ses musiques à la première écoute, mais à tort. Et cela, Herrmann le comprit fort bien.
En fait, pour ce qui est de Hitchcock, Herrmann composa la musique du film suivant, **Thorn Curtain** (Le Rideau déchiré, 1966). Mais un différend s'étant élevé entre les deux hommes, l'œuvre demeura inédite jusqu'à un récent enregistrement (cf. notre entretien avec Miklos Rozsa, ci-dessous).
Les dix années qui suivirent, jusqu'à la mort du compositeur, allaient s'avérer plus composites, mais non moins fécondes.

Inéluctables les destins...

Première constation : ces années sont moins prolifiques que les précédentes. Cela n'est pas imputable à Herrmann. Comme tous les grands compositeurs qui avaient su faire de la musique de cinéma un art, il souffrit d'un exil plus ou moins volontaire, dû principalement au fait que Hollywood cédait à certaines modes ravageuses obéissant à des lois plus commerciales qu'artistiques. Ces hommes se refusèrent aux facilités, aux compromis qui firent la fortune de certains autres. C'est l'époque où l'on juge la bande d'un film sur un thème qui, mis à toutes les sauces, devient un « tube » servant à son tour de support publicitaire à l'œuvre cinématographique. Certes, de tels cas s'étaient déjà présentés — on l'a vu avec **L'Homme qui en savait trop** — certains thèmes ou chansons étant devenus des succès : on pense en particulier à des musiques de westerns de Dimitri Tiomkin — « Si toi aussi tu m'abandonnes », dans **Le Train sifflera trois fois** par exemple. Mais cela n'empêchait pas un travail de partition sérieux — citons encore, pour mémoire, **Exodus**, d'Ernest Gold. Mais les années 60 virent Hollywood consacrer la politique du leitmotiv unique — que Maurice Jarre illustre bien. « Consacrer » est le mot, puisqu'en 1970, deux Oscars furent scandaleusement attribués à Burt Bacharach pour **Butch Cassidy** : l'un pour la musique, qui inlassablement ressassait le même thème, l'autre pour la chanson, qui reposait toujours sur ce thème. Encore Herrmann, plus heureux que bien d'autres, bénéficia-t-il jusqu'en 1964 de la fidélité des collaborations dont il vient d'être question, puis de la faveur d'admirateurs de Hitchcock comme Truffaut ou De Palma, ainsi que du fait que les genres dans lesquels il s'était distingué étaient toujours en vogue — avec le grand spectacle historique, Rozsa fut, par exemple, moins chanceux sur ce point. Qu'on compare quelques chiffres : si Maurice Jarre, quoique français, composa 10 musiques pour les Américains de 1962 à 1972, Herrmann en signa péniblement 12 de 1965 à 1975 — malgré les atouts dont nous venons de parler, Rozsa 6 de 62 à 73, Alfred Newman 5 de 62 à 70 (date de sa mort), Steiner 7 de 62 à 65 (puis plus aucune jusqu'à sa mort, en 1971) et Tiomkin 7 de 62 à 68 (puis plus aucune non plus). Comparé à l'ensemble de leur œuvre, dont ils représentent une bien faible partie, ces chiffres seraient encore plus éloquents. Cela se passe de commentaire.
Dès sa séparation d'avec Hitchcock, Herrmann fut rejoint par un émule de ce dernier : François Truffaut, et pour deux films : **Farenheit 451** et **La Mariée était en noir**. Cas rarissime d'un français faisant appel à un compositeur de cinéma étranger et de renom — nous avons eu, récemment, Rozsa et Resnais. Pour **Farenheit 451**, Herrmann use à nouveau en abondance des sonorités cristallines et des harpes qui, dans **Voyage du centre de la Terre** et **Le Jour où la Terre s'arrêta** lui avaient permis de donner un caractère irréel à sa musique ainsi qu'à ce qu'elle accompagnait. Le rythme de valse lente (chambre du héros) continue de prendre la valeur symbolique, sinon onirique, qui trouvera son achèvement dans **Obsession**. Par ailleurs, les percussions (xylophone en particulier) confèrent à certaines scènes (les lance-flammes) un caractère de folie aveugle par leur désordre apparent. Les dernières images, quant à elles, reviennent à une musique que sa simplicité, sa fluidité et ses sonorités éthérées font baigner d'une émouvante nostalgie pleine de poésie.

Retour à l'épouvante

La Mariée était en noir, plus rude, repose sur des effets orchestraux plus violents qui nous ramènent à l'esprit de certaines séquences des films les plus tendus de Hitchcock, en particulier dans l'utilisation des graves et de leur puissance dramatique; mais elle constitue une partition que d'aucuns jugèrent mal mise en valeur par le montage musical. Après une **Bataille de la Neretva** diversement appréciée, malgré des effets tragiques parfois efficaces, et à laquelle on peut reprocher un côté tape-à-l'œil un peu forcé — mais n'était-ce pas le cas de ce film qui reposait souvent sur des clichés trop faciles? —, **It's Alive** (Le Monstre est vivant) ramena Herrmann au film d'horreur. On aimerait avoir un jour un enregistrement de cette partition souvent violente et tendue, en même temps que chargée du drame contenu dans le film et à laquelle, à ce titre, une pointe de lyrisme discret n'est pas étrangère. Cette partition venait juste après **Sisters**, pour laquelle Brian De Palma, autre admirateur de Hitchcock, avait fait appel pour la première fois à Herrmann. Si l'on en croit l'anecdote — ou, déjà, la légende? — ce fut Paul Hirsch, éditeur du film, qui, ayant eu l'idée de plaquer sur la séquence de meurtre de **Sisters** la musique accompagnant la scène correspondante de **Psycho**, donna à De Palma la conviction que Herrmann *devait* composer cette musique. Doit-on s'étonner, après cela, que dès le générique, **Sisters** laisse entendre les échos déchirants, crispants, qui, pour différents qu'ils soient à de nombreux égards de ceux de **Psycho**, partagent avec ces derniers cette filiation latente qui fait d'emblée supposer que le compositeur est le même? Sur un ton qu'il connaissait déjà, en particulier dans **Psycho**, Herrmann réserve ses déchaînements orchestraux d'allure souvent paroxystique aux scènes-choc, laissant baigner le reste de sa partition dans une sorte de pénombre qui en fait une musique d'atmosph re pure. On est loin des élans généreux qui se feront l'écho du pathétique romantisme d'**Obsession**. Disons-le même : **Sisters** demande une certaine accoutumance aux pratiques de la musique cinématographi-

que pour être appréciée au niveau du disque; ne parlons pas du film, tant elle y trouvait son efficacité dans une discrétion qui, pour bien des oreilles, la rendait sans doute quasiment inexistante. D'où le surcroît de son efficacité dans les scènes de violence. Cette conception de **Sisters** et la splendeur vigoureuse d'**Obsession**, deux ans plus tard, sont l'expression de la quintescence de l'expérience musicale de Herrmann.

L'accueil souvent dithyrambique réservé à la partition d'**Obsession** fut des plus mérités. Tandis que le *Hollywood Reporter* y vit « l'une des plus remarquables musiques de ce compositeur », *Variety* commenta : « presque sa dernière, et, dans le même temps, sa meilleure ». Cette œuvre contribue largement à donner au film et aux personnages une poignante dimension presque mystique : pas seulement parce qu'il y a l'orgue et les chœurs, ce qui, finalement, serait assez « facile ». Ce « mysticisme » trouve sa manifestation la plus nette, après un générique reposant sur le contraste entre un orgue puissant et des chœurs contenus, dans une valse lente qui, véritable symphonie des regards dans lesquels elle se noie, a la grâce exquise de Geneviève Bujold et la chaleur passionnée des yeux de Cliff Robertson. Même dans les séquences de l'enlèvement et du ferry, la violence, tantôt retenue, tantôt exacerbée, de la musique, se trouve imprégnée d'un profond lyrisme — expression de la sensibilité de Herrmann — par les glissements des violons et par la présence de l'orgue qui, assurant l'unité de la composition en même temps que celle du film, n'a ici rien de conventionnel. Avec son art coutumier, Herrmann sait donner à la solitude du personnage masculin devant la tombe un caractère pathétique par des effets sobres, presque de simples attouchements, dont la beauté n'a d'égale que la pureté des mesures accompagnant la rencontre entre l'homme et la jeune artiste peintre, et le lyrisme flamboyant de la valse qui revient à la fin, émergeant telle une délivrance de la lourde tension qui la précédait et dont le crescendo, seul, constituait l'amorce.

Il faut en convenir : tout cela est de l'art pur, du très grand art. Herrmann termina sa carrière sur une partition qui est un réel chef-d'œuvre, non seulement de la musique de cinéma, mais même de la Musique.

Nous disons : termina, car la dernière œuvre de Bernard Herrmann, **Taxi Driver**, en dehors de scènes comme le générique (le taxi sortant de la brume) qui sont la manifestation sans équivoque de sa personnalité — entraîna celui-ci à composer nombre de musiques de jazz ou simplement d'ambiance qui, pour intéressantes qu'elles soient, n'étaient pas pour lui l'occasion de développer cette personnalité.

Mais avant de conclure, il est un aspect que nous n'avons pas évoqué, sinon indirectement : l'homme lui-même.

Pour ce faire, nous avons eu le bonheur que celui qui avait été un de ses amis les plus intimes, le compositeur Miklos Rozsa — à qui nous consacrerons prochainement un article — nous accorde un entretien entièrement dévolu à l'évocation du personnage de Herrmann.

Confidences de Miklos Rozsa

● *Comment avez-vous connu Bernard Herrmann?*

● Nous avions été invités chez un ami, un pianiste, à Hollywood. Il était là et vint me dire qu'il venait d'entendre ma musique pour **Red House**, et qu'elle lui avait beaucoup plu. C'était donc en 1947. Je l'en ai remercié... Nous nous sommes mis à bavarder. C'est à peu près comme cela que les choses se sont passées.

● *Bernard Herrmann ne fut pas seulement une relation de travail pour vous, mais aussi un ami. Comment était-il dans la vie?*

● Ah! oui, ce fut un très bon ami. Mais ce n'était pas très facile d'être ami avec lui. C'était un homme de grand talent : cela je le savais avant de l'avoir rencontré. Mais il était parfois curieux, très nerveux, plein de contradictions. En particulier, il admettait mal qu'on le contredise. Mais, quand on le savait, il suffisait d'en tenir compte.

● *Et dans son travail, était-ce la même chose?*

● Tout à fait, et la plupart des gens qui l'ont côtoyé ont eu sur ce plan des problèmes avec lui. Hitchcock, par exemple...

● *Que savez-vous, en particulier, de sa collaboration avec Alfred Hitchcock? De leur rupture notamment?*

● Toujours son caractère, d'après ce que je sais... Monsieur Bernstein a enregistré récemment **Thorn Curtain**, à propos duquel Hitchcock et Herrmann se brouillèrent. La musique était, je crois, excellente, mais Hitchcock voulait quelque chose d'autre, et avec Herrmann, c'était la dernière chose à faire. Hitchcock disait : « je veux un adagio », Herrmann composait un allegro, et ainsi de suite. Pour **Thorn Curtain** il y avait, il me semble, seize cors... Quand Hitchcock a vu cela, il s'est écrié « et vous allez me jouer un thème d'amour avec seize cors! pas question : ce seront les violons ». « Je ne veux pas de violons », a répliqué Herrmann. Il a enregistré trois heures... et il n'a même pas attendu la fin. Je ne sais d'ailleurs pas qui avait raison : il faudrait voir le film avec la partition. Ensuite, on a confié celle-ci à John Addison.

● *Comme compositeur, qu'a-t-il apporté selon vous à la musique de films?*

● Je crois qu'il fut l'un des plus grands compositeurs de cinéma. C'était un vrai dramaturge. Sa musique n'est pas toujours conçue pour être écoutée, mais, dans le film, elle est toujours admirable. Il savait être plus un dramaturge qu'un musicien, et pour le cinéma, c'est très important. Mais attention : c'était aussi un très grand musicien, possédant de très nombreuses connaissances en ce domaine. Comparé à tant d'amateurs qu'on trouve dans le cinéma, c'était un Beethoven...

● *Y avait-il autant de sensibilité chez lui que de technique?*

● Oui, je le crois, très sincèrement...

● *Et comme chef d'orchestre?*

● Quand il était jeune, il était un très bon chef d'orchestre, pour Colombia, en Amérique. Mais, vers la fin de sa vie, les deux dernières années surtout, il était devenu « vieux » — cela peut paraître paradoxal que je dise cela, puisqu'il était plus jeune que moi. Il faut dire qu'il était très malade. Mais je ne sais pas comment vous l'expliquer : il était devenu un vieux monsieur. Pas mentalement, j'entends, quoique cela procédât sans doute d'un phénomène mental : et du même coup, il était devenu lent, quand il dirigeait ses musiques, mais aussi celles des autres[1].

● *Il a en effet réenregistré, dans ses dernières années, des classiques de la musique de film. Ses musiques, mais aussi*

1. **Jules César** de Rozsa fut enregistré par Herrmann pour le disque « Music from great Shakespearian Films ». S'il est difficile de se procurer l'original conduit par Rozsa (MGM 3033), on peut par contre juger de la lenteur de Herrmann de façon éclatante en comparant la version qu'il donne sur ce disque de l'ouverture de **Richard III** de William Walton avec la version du compositeur sur disque Seraphim S-60205.

celles d'autres compositeurs. Que pensez-vous de son initiative?

● C'en était une très bonne. Il a en particulier réenregistré des extraits de mon **Jules César**. Je ne suis pas d'accord avec ses tempi, qui sont trop lents, mais l'histoire mérite d'être racontée pour illustrer le personnage, car dans le cas de **Jules César**, ce qu'il a fait m'a particulièrement touché : il voulait composer cette musique en 1953; le producteur, John Houseman, était son ami, depuis le temps de sa collaboration avec Orson Welles. Houseman était à la MGM, et voulait Herrmann, ce qui était naturel, vu leurs relations : ils avaient envie de travailler ensemble. Mais Herrmann n'était pas à la MGM, qui, par contre, me rémunérait chaque semaine. On a dit à Houseman que ce n'était pas possible et qu'il devait me prendre, moi. Je savais que Herrmann tenait beaucoup à la faire, mais je n'y pouvais rien. Il savait très bien, d'ailleurs, que je ne lui avais pas « volé » sa musique. Mais que vingt ans plus tard il ait de lui-même réenregistré la mienne, j'ai trouvé que c'était extrêmement touchant, humain et amical.

● *L'avez-vous revu peu de temps avant sa mort, et quel souvenir vous laisse-t-il?*

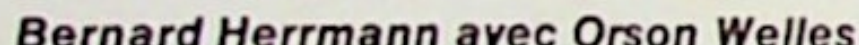
● Quand, en septembre 1974, Charles Gerhardt m'a consacré un des disques de sa série Classic Film Scores, Bernard Herrmann est gentiment venu me voir pendant la session d'enregistrement, à Londres, où il résidait. Et quand il était à Hollywood, pour **Taxi Driver**, il devait me téléphoner et me rendre visite chez moi, après l'enregistrement. On a terminé la session vers dix-huit heures, je crois. Il est rentré chez lui, et, à minuit, c'était fini... il était mort... Ce n'était pas raisonnable de sa part, de venir à Hollywood : il avait déjà eu de graves problèmes cardiaques, c'était trop de fatigue pour lui... Que vous dire de plus? Cela m'a bouleversé. Je l'admirais beaucoup... C'était un compositeur de très grand talent; comme je vous l'ai dit, un dramaturge de premier ordre : son opéra est remarquable; il a écrit une cantate, une symphonie; des œuvres dramatiques, et fort belles... et, tous les films sont « dramatiques ». Je crois vraiment que, sur ce plan, il était le seul grand compositeur né en ce siècle aux États-Unis... »

●●

Bernard Herrmann, renouant ainsi avec la carrière de chef d'orchestre qui l'avait en partie occupé dans ses débuts, contribua donc, à la fin de sa vie, à ressusciter de grandes œuvres de la musique de cinéma, et de grands compositeurs. Rozsa, Walton, et bien d'autres, parfois méconnus comme tels : ainsi, par exemple, Dimitri Shostakovich qui, par une de ces ironies dont le destin se montre si avide, disparut la même année que lui...

Et ce n'est pas là l'une des moindres dettes que le cinéma, et pas seulement sa musique, a contractées envers Bernard Herrmann.

Mais il lui doit aussi le respect et le souvenir qui revient de droit à un homme qui avait eu une intuition aussi complète et aussi fine des ressorts de l'art dramatique et de ce qui permettait, en chaque occasion, d'utiliser aussi subtilement et efficacement leurs affinités naturelles avec les ressources de l'art musical.


Bernard Herrmann avec Orson Welles



FILMOGRAPHIE

Les titres suivis du signe (+) sont ceux que l'on peut retrouver dans la discographie — certains dans plusieurs disques.

1940 **Citizen Kane** (Orson Welles) (+)
1941 **All the money can buy/The devil and Daniel Webster** (Tous les biens de la terre — William Dieterle) (+)
1942 **Magnificent Ambersons** (La Splendeur des Ambersons — Orson Welles)
1944 **Jane Eyre** (Robert Stevenson) (+)
1945 **Hangover Square** (John Brahm) (+)
1946 **Anna and the King of Siam** (Anna et le Roi de Siam — John Cromwell)
1947 **The ghost and Mrs. Muir** (L'Aventure de Mme Muir — Joseph Mankiewicz) (+)
1951 **On dangerous ground** (La Maison dans l'ombre — Nicolas Ray) (+)
The day the earth stood still (Le Jour où la Terre s'arrêta — Robert Wise) (+)
1952 **The snows of Kilimandjaro** (Les Neiges du Kilimandjaro — Henry King) (+)
Five Fingers (L'Affaire Cicéron — Joseph Mankiewicz)
1953 **White witch doctor** (La Sorcière blanche — Henry Hathaway) (+)
Beneath the 12-Mile Reef (Tempête sous la mer — Robert D. Webb) (+)
King of the Khyber Rifles (Capitaine King — Henry King)
1954 **The Egyptian** (L'Égyptien — Michael Curtiz; en collaboration avec Alfred Newman) (+)
Garden of Evil (Le Jardin du Diable — Henry Hathaway)
1955 **The trouble with Harry** (Mais qui a tué Harry? — Alfred Hitchcock) (+)
Prince of players (Le Prince des acteurs — Philip Dune)
The Kentuckian (L'Homme du Kentucky — Burt Lancaster) (+)
The man in the grey flannel suite (L'Homme au complet gris — Nunnally Johnson)
1956 **The man who knew too much** (L'Homme qui en savait trop — A. Hitchcock)
1957 **The wrong man** (Le Faux Coupable — Hitchcock)
A hatful of rain (Une Poignée de neige — Fred Zinnemann)
The story of a patriot : Williamsburger/The Williamsburger Story (documentaire)
1958 **The naked and the dead** (Les Nus et les morts — Raoul Walsh)
Vertigo (Sueurs froides — Hitchcock) (+)
The 7th Voyage of Sinbad (Le 7e Voyage de Sinbad — Nathan Juran) (+)

1959 **North by northwest** (La Mort aux trousses — Hitchcock) (+)
Blue Denim (La Fille en blue-jeans — Philip Dune)
Journey to the center of the earth (Voyage au centre de la Terre — Henry Levin) (+)
1960 **Psycho** (Psychose — Hitchcock) (+)
The three worlds of Gulliver (Les Voyages de Gulliver — Jack Sher) (+)
Mysterious Island (L'île mystérieuse — Cy Enfield) (+)
1962 **Cape Fear** (Les Nerfs à vif — Jack Lee Tompson)
Tender is the night (Tendre est la nuit — Henry King)
1963 **The Birds** (Les Oiseaux — Hitchcock)
1964 **Jason and the Argonautes** (Jason et les Argonautes — Don Chaffey) (+)
Marnie (Pas de printemps pour Marnie — Hitchcock) (+)
1965 **Joy in the morning** (Alex Segall)
1966 **Thorn Curtain** (Le Rideau déchiré — Hitchcock, partition remplacée finalement par une autre de John Addison) (+)
Farenheit 451 (François Truffaut) (+)
1967 **La Mariée était en noir** (François Truffaut)
1968 **Twisted Nerve** (Roy Boulting) (+)
1969 **Obsessions** (Pim de la Parra)
1970 **The battle of Neretva/Bitka na Neretvi** (La Bataille de la Neretva — Veljko Bulajic) (+)
1971 **Endless night** (Sidney Gilliat)
The night digger/The road builder (Alastair Reid) (+)
1972 **Sisters** (Brian De Palma) (+)
1973 **It's alive** (Le Monstre est vivant — Larry Cohen)
1974 **Obsession** (Brian De Palma) (+)
1975 **Taxi Driver** (Martin Scorsese) (+)

Autres œuvres :

1932 American Revue (Ballet)
1934 Body Beautiful (Ballet)
1935 Sinfonietta for strings
1938 War of the Worlds
1936-1938 Moby Dick (Cantate) (+)
1940 Symphony (+)
1943 Fantasticks (cycle chanté) (+)
For the Fallen (+)
1944 Wuthering Heights (Opéra) (+)
1966 String Quartet (+)
1967 Clarinet Quintet (+)
1971 Ante Room (Ballet)

Il convient d'ajouter à ces listes des chants de Noël et de nombreuses collaborations à des émissions télévisées, feuilletons en particulier (**The Virginian**, Série **Alfred Hitchcock**).

DISCOGRAPHIE

I ● Films

1) Disques dirigés par Herrmann

The Devil and Daniel Webster/Welles Raises Kane *(Unicorn — UNS 237).*
Vertigo *(sound stage rec. 2301).*
Marnie *(sound stage rec. 2306).*
The Night Digger (suite) *(cinéma records LP8015).*
Ces trois derniers disques sont des éditions « pirates », difficiles à trouver et, ceci indépendamment de leur intérêt sur le plan musical, bénéficient — si l'on peut dire! — d'une gravure assez mauvaise.
Psycho *(Unicorn RHS 336).*
Cet excellent disque, de conception originale — il date de 1975 — présente la partition ***intégrale*** en respectant le découpage musical du film.
The 7th Voyage of Sinbad *(United Artists, UAS 26738, réed. 1975).*
Hangover Square *(RCA Camdem CAL 205)*
The three worlds of Gulliver *(Colpix 414).*
Édition originale — la marque a disparu — qu'on peut encore trouver dans des arrière-fonds de boutiques spécialisées, à Londres par exemple.
Sisters *(Entr'acte, ERQ 7001-ST).*
Battle of Neretva *(Entr'acte, ERS 6501-ST).*
Obsession *(London rec. SPC 211 60).*
The Film music of Bernard Herrmann : Twisted Nerve, La Mariée était en noir, Hangover Square *(cinéma rec. LP 8006).*
The T.V. Music of Bernard Herrmann : The Virginian *(cine sound CSR 301).*
Ces deux disques sont également « pirates » : même remarque, donc, que précédemment.
Les suivants bénéficient par contre d'excellentes gravures. Ce sont des réenregistrements récents.
The Fantasy film world of Bernard Herrmann : Journey to the center of the earth, The 7th Voyage of Sinbad, The day the earth stood still, Farenheit 451 *(DeccaPFS 4309).*
The Mysterious Film World of Bernard Herrmann : Jason and the Argonautes, Mysterious Island, The three worlds of Gulliver *(DeccaSPC 21137).*
Music from great film classics : Jane Eyre, Snows of Kilimandjaro, The Devil and Daniel Webster, Citizen Kane *(Decca 44144).*
Music from the geat movie thrillers : Psycho, Marnie, North by northwest, Vertigo, The trouble with Harry *(Decca SP 44126).*

2) Disques non dirigés par Herrmann

The Egyptian. Excellente direction d'Alfred Newman, une nouvelle édition en fausse stéréo, et une réédition au Japon : MCA 2029 *(DL 7 9014).*
Taxi Driver *(Arista rec. AL 4079).*
Citizen Kane. Dirigé par Leroy Holmes, avec des « arrangements » plus que contestables et injustifiés, ce disque fait partie d'une série qui s'est arrêtée à son quatrième enregistrement. Cela ne méritait pas mieux; c'était même déjà trop... *(United Artists, LA 372 G).*
The Classic film score of Bernard Herrmann : Citizen Kane, Beneath the 12-Mile Reef, On dangerous ground, White witch doctor, Concerto macabre from Hangover Square.
Un des nombreux disques d'une série par contre remarquable, admirablement dirigé par Charles Gerhardt; excellente gravure. Une importante notice sur les œuvres. Pour tout dire : une pièce de collection *(RCA ARL I-0707).*
The Ghost and Mrs. Muir.
Thorn Curtain.
Tous deux dirigés par Elmer Bernstein, pour son association. Renseignements : Elmer Bernstein, Film Music Collection, PO Box 261, Calabesas, California, 91302, U.S.A.

II ● Musiques de concert

A musical garland of the seasons : the fantasticks, For the Fallen *(Unicorn, RHS 340).*
Moby Dick *(Unicorn, UNS 255).*
Wuthering Heights *(Unicorn, UNB 400).*
Claronet Quintet, String Quartet « Echoes » *(Unicorn RHS 332).*
Symphony *(Unicorn, RHS 331).*

III ● Bernard Herrmann a en outre réenregistré, d'autres compositeurs :

Music from great shakespearian films. Shostakovich, suite from « Hamlet »; William Walton, Overture from Richard III; Rozsa, suite from Julius Caesar *(Decca SPC 21132).*
The planets. Holst *(Decca SPC 21049).*
Symphony n° 2. Ives *(Decca SPC 21086).*
The Impressionists. Debussy, Ravel *(Decca SPC 21062).*
Erik Satie and his friend, Darius Milhaud *(Decca SPC 21094).*
Four faces of Jazz. Gershwin, Weill, Stravinsky, Milhaud *(Decca, SPC 21077).*
British film music. *(Decca*

BIBLIOGRAPHIE

En France

Peu de choses dans deux ouvrages généraux sur la musique de cinéma :
Henri Colpi : *Défense et illustration de la musique dans le film*, (Serdoc). Épuisé, mais qu'on trouve encore chez certains libraires spécialisés; livre excellent, quoique ancien. 1961.
F. Porcile, *Présence de la musique à l'écran*, (éditions du Cerf, collection 7ᵉ Art). Livre contenant des affirmations contestables, et manquant souvent d'objectivité; parfois très partiel en outre.
Hubert Nogriet, *Bernard Herrmann*, Revue « Positif » n° 187. Novembre 1976. Intéressant bien qu'un peu rapide, relevant parfois trop de la compilation, mais présentant l'œuvre de Herrmann de façon analytique. A consulter.

Aux États-Unis et en Angleterre

Deux livres remarquables :
Roger Manvell et John Huntley : *The technic of film music* (Focal Press, London & New York). Présente notamment une analyse et le découpage de **Citizen Kane**.
Tony Thomas : *Music for the movies* (South Brunswick and New York : A.S. Barnes Company/London : Tantivy Press).
Irvin Bazelon : *Knowing the score* (Van nostrand Reinhold Company).

Revues

« Films in Review ». Mars 1976.
« Sight and Sound ». Hiver 71/72.
« University of Southern California ». Un article de Fred Steiner, en particulier sur **Psycho**, en 1974.
« Northwestern University ». Illinois. Un article de Jay Bartsch sur **Citizen Kane** en 1975. (Film Reader n° 1).
La « Miklos Rozsa Society » (c/o Mr. John Fitzpatrick, 303 East 8th Street, Apt 12, Bloomington, IN 47401, U.S.A.) a en particulier publié dans son bulletin une interview de Bernard Herrmann (n° 9 et 10) et un compte rendu des funérailles, avec les discours prononcés par d'autres compositeurs (n° 15).



SUR NOS ÉCRANS

Audrey Rose

U.S.A., 1977. **Prod. :** *Robert Wise.* **Pr. :** *Joe Wizan, Frank De Felitta.* **Réal. :** *Robert Wise.* **Sc. :** *De Felitta, d'après son roman.* **Ph. :** *Victor J. Kemper.* **Dir. Art. :** *Harry Horner.* **Mont. :** *Carl Kress.* **Mus. :** *Michael Small.* **Son :** *Tom Overton, William McCaughey, Aaron Rochin, Michael J. Kohut.* **Déc. :** *Jerry Wunderlich.* **Maq. :** *Frank Griffin.* **Cost. :** *Dorothy Jeakins, Sheldon Levine, Shirlee Strahm.* **Cam. :** *Bob Thomas.* **Ass. Réal. :** *Art Levinson.* **Inter. :** *Marsha Mason (Janice Templeton), Anthony Hopkins (Elliot Hoover), John Beck (Bill Templeton), Susan Swift (Ivy Templeton), Norman Lloyd (Dr Lipscomb), John Hillerman (Scott Velie), Robert Walden (Brice Mack), Philip Sterling (Juge Langley), Ivy Jones (Mary Lou Sides), Stephen Pearlman (Russ Rothman), Aly Wassil (Maharishi Gupta Pradesh), Mary Jackson (Mère Veronica).* **Dist :** *Artistes Associés.* **Durée :** *112'.* *DeLuxe Color.*

• Si l'on devait trouver un dénominateur commun aux quelque vingt plus grands réalisateurs qui traversent toute l'histoire d'Hollywood (Hitchcock mis à part), ce serait sans doute le fait d'avoir touché à tous les genres sauf les genres maudits que sont l'horreur, le fantastique et la science-fiction. Une exception, Robert Wise, puisque sur les 37 films qu'il a réalisés à ce jour, 7 au moins (pour s'en tenir à ceux que nous connaissons) relèvent de ces genres. **The curse of the cat people**, **The body snatcher**, **A game of death**, **The day the earth stood still**, **The haunting**, **The Andromeda strain** et maintenant **Audrey Rose**, film produit et écrit par Frank de Felitta, auteur du roman homonyme(1).

(1) Paru en anglais en 1975 et traduit en français par Janine Hérisson sous le titre *L'hallucinante histoire d'Audrey Rose*. Seghers éditeur, 1977.

Le sujet du film tient en une phrase : Audrey Rose, née en 1959, morte en 1964, née en 1964. Banale histoire de réincarnation donc, au niveau de ce que le film dit (mais très bien parce que très pernicieusement), traitée justement à cause de ce qu'il ne dit pas et qui est pourtant son mode de fonctionnement. En effet le film oppose bien évidemment ce à quoi en principe on croit et ce à quoi en principe on ne croit pas. Mais précisément ce à quoi on ne croit pas — la réincarnation — est ce à quoi d'autres croient (le film ne fait pas faute de nous le rappeler : plans des foules gigantesques à Bénarès se baignant dans le Gange et pratiquant la crémation) tandis que ce à quoi on croit — l'hypnose — est ce à quoi on ne sait pas bien fixer de limites (la régression sous hypnose jusqu'à un stade prénatal, est-ce scientifique ou pas???). Intelligence donc du film de renvoyer dos à dos le connu et l'inconnu comme étant les deux faces du Même.

Une fois repérée cette contradiction centrale, sur laquelle le film se garde bien de nous mettre le doigt, son cheminement devient facile à suivre. Première séquence : une voiture s'écrase après un accident; gros plan sur la plaque d'immatriculation issue de l'état de Pennsylvanie (connotation Pennsylvanie/Transylvanie plus, peut-être, connotation Pennsylvanie = état où l'on s'ennuie *à en mourir*, cf. l'inscription sur la pierre tombale de W.C. Fields « Tout compte fait, j'aimerais mieux être à Philadelphie »). Raccord sur une vignette identificative de l'état de New York, lieu par excellence du connu, lieu connu dans le monde entier. Le tour est joué. Aussitôt ce trajet parcouru, on le fait aussi subrepticement en sens inverse. On est dans une famille « middle-class » américaine typique, le couple uni qui a quelques problèmes mais qui s'aime, la petite fille, etc., bref, le connu. Double plongée dans l'inconnu, pour les parents avec cet être bizarre qui va se mettre à suivre leur fille, pour la fille avec le passage à l'âge adulte (allusion aux règles d'une de ses copines puis cadeau du sac offert par le père qui attire la remarque « Mon premier cadeau de grande personne »).



Un étrange cas de réincarnation (Susan Swift)

Va-et-vient constant au niveau de l'image — la première séquence — comme au niveau du récit et du son. Même les noms des personnages relèvent de ce principe. A Audrey Rose (fleur qui porte le même nom en français) s'oppose son autre incarnation Ivy Templeton (Ivy = lierre, plante grimpante sans belle fleur — donc l'opposé

de la rose — à moins que l'on ne veuille nous faire encore plus pernicieusement penser à la poison ivy, herbe vénéneuse bien connue grâce à un célèbre rock des années 50). A Bill Templeton, nom banal s'il en fût, qui est un des pères de la fillette s'oppose l'autre qui s'appelle Elliot Hoover, nom lourdement familier puisque et Eliot, nom d'un poète universellement connu, et Hoover, nom du trente et unième président des États-Unis (à moins que là aussi en sous-main on nous fasse penser au Hoover qui dirigea le F.B.I. de 1924 à 1972) résonnent comme du connu en nous.
Il faudrait bien des pages pour recenser tous ces glissements qui constituent le film. Mentionnons simplement le plus typique, la petite fille qui joue au scrabble et qui à « laughter » (rire) écrit par sa mère rajoute un s pour composer « slaughter » (massacre) et mentionnons l'essentiel, l'opposition religieuse car une des lectures principales de l'œuvre est l'opposition du christianisme (petite fille mise à l'école confessionnelle, allusion aux choix des jurés dans le roman) et des religions orientales avec le triomphe de celles-ci sur celle-là puisque le film se clôt sur le changement d'opinion des parents à cet égard, et sur une citation de la Bhagavad-Gita.
Audrey Rose est donc un film diaboliquement bien pensé et construit. La réalisation suit, Wise connaît son métier, sans que pour autant le film ne soit plus que la somme des intentions qui y ont présidé. La conséquence en est qu'une deuxième vision ne rajoute rien à la première et donc déçoit quelque peu. La direction d'acteurs et le travail des techniciens sont honorables. Quant au spectateur qui se demanderait quelle va être la prochaine incarnation de l'héroïne, nous ne saurions trop lui recommander de lire le générique jusque dans ses petites lettres de fin. Il y apprendra que le « key grip » a pour nom Bob Rose.

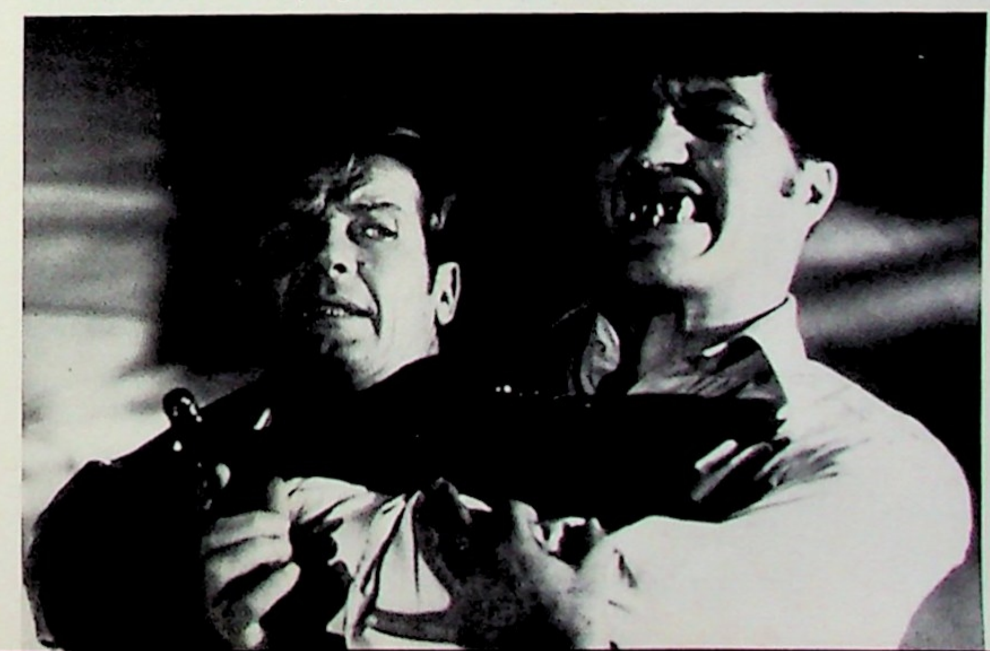
JEAN ROY

L'Espion qui m'aimait (The Spy who loved me)

G.-B., 1977. **Pr. :** *Albert R. Broccoli.* **Réal. :** *Lewis Gilbert.* **Sc. :** *Christopher Wood, Richard Maibaum.* **Ph. :** *Claude Renoir.* **Mus. :** *Marvin Hamlisch.* **Son :** *Gordon Everett.* **Déc. :** *Ken Adam.* **Maq. :** *Paul Engelen.* **Cos. :** *Rosemary Burrows.* **Eff. Sp. :** *Derek Meddings, John Evans.* **Eff. Optiques :** *Alan Maley.* **Séq. de ski dirigées par :** *Willy Bogner.* **Ph. sous-marine :** *Lamar Boren.* **Cons. techn. naval :** *Ronald Paterson.* **Thème du générique :** *« Nobody Does it Better », interprété par Carly Simon.* **Inter. :** *Roger Moore (James Bond), Barbara Bach (Major Anna Amasova), Curd Jurgens (Karl Stromberg), Richard Kiel (Jaws), Caroline Munro (Naomi), Walter Gotell (Général Gogol), Geoffrey Keen (Ministre de la Défense), Bernard Lee (« M »), George Baker (Capitaine Benson), Bryan Marshall (Commandant Talbot), Michael Billington (Sergei), Olga Bisera (Felicea), Desmond Llewelyn (« Q »), Edward De Souza (Cheik Hosein), Vernon Dobtcheff (Max Kalba), Valerie Leon, Lois Maxwell, Sydney Tafler, Nadim Sawalha, Sue Vanner, Felicie York, Dawn Rodrigues, Anika Pavel, Jill Goodall.* **Durée :** *125'. Panavision. Couleurs.* **Dist. :** *Artistes Associés (France).*

• Voici donc revenu sur nos écrans le personnage créé par Ian Fleming en 1952. Bond est un phénomène de popularité, le seul actuellement ayant acquis, dans l'esprit du public, une renommée supérieure à celle des héros du petit écran. Pourquoi cet engouement? Pourquoi cette perennité dans le succès pour cet agent secret numéroté comme hier X-9 ou X-27? A notre avis, Bond est le seul descendant contemporain de ces héros presque mythiques qui jadis donnaient régulièrement rendez-vous aux spectateurs une ou deux fois par an : on aime le retrouver comme on aimait retrouver Charlie Chan ou Tarzan. De plus, chaque aventure de Bond est un véritable festival de coups de théâtre, de poursuites, de bagarres, de déploiement d'armes secrètes; bref, Bond est l'héritier direct des héros de serials qui remplissaient les salles au temps où l'image dominait le verbe.
C'est un signe rassurant pour l'avenir du bon cinéma d'aventures que le succès fracassant (et mérité) du dernier exploit de James Bond. Esprits chagrins, inutile de maugréer que le scénario de **L'Espion qui m'aimait** a grapillé

Le plus terrifiant des adversaires de Bond : Jaws, l'invulnérable géant aux mâchoires d'acier (Roger Moore et Richard Kiel).



çà et là dans ceux qui l'ont précédé; inutile de vous plaindre que l'abondance de gadgets mécaniques ou électriques submergent les acteurs qui ont de la peine à s'affirmer dans ce déluge d'explosions et de destructions furieusement photogéniques; inutile de ressasser votre bile et de vous détourner avec un air de mépris! Nous sommes comblés et nous en redemandons pour l'année prochaine (ce qui nous est heureusement promis par le dernier carton du générique).

L'ensemble des productions de cette série a eu de la chance de bénéficier d'un soin particulier, notamment dans les décors et la réalisation qui jamais ne furent négligés. Mais cette fois, tous les records sont battus, que ce soient les paysages, judicieusement sélectionnés, d'Égypte en Sardaigne et de Suisse au Canada, ou le décor de l'intérieur du tanker géant servant de base d'action au vilain hégémonique du scénario, ainsi que celui de l'île métallique artificielle en forme d'araignée où vit Stromberg-Jurgens (« Quand j'ai vu ces décors gigantesques, je me suis cru reporté à l'époque de Métropolis », dixit Curd Jurgens dans une interview télévisée).

Confiée à Lewis Gilbert, déjà réalisateur de **On ne vit que deux fois**, la mise en scène bénéficie d'un rythme nerveux et d'un goût raffiné pour le grand spectacle, dans la brillante tradition inaugurée en cette occasion par Terence Young. Le tout étant en outre valorisé par le travail du chef opérateur Claude Renoir.

C'est un grand film d'aventures fantastiques qui débute « sur les chapeaux de roues » par la plus sensationnelle poursuite en skis jamais filmée depuis les productions (bien oubliées) du spécialiste tyrolien Luis Trenker. Après quoi défile le générique du virtuose Maurice Binder, où des silhouettes féminines accomplissent de gracieuses arabesques autour du canon d'un pistolet géant. Et le vrai sujet se précise alors, dans lequel une nouvelle fois (signe des



Un héros quasi-mythique dans un spectacle brillamment imaginé par L. Gilbert.

temps) Russes et Occidentaux joignent leurs forces (et leurs agents secrets) pour lutter contre un ennemi commun. Ici, ce ne sont plus des extra-terrestres, ce ne sont pas encore des extrême-orientaux, mais un multimilliardaire teuton qui a décidé de détruire notre actuelle civilisation décadente pour en imposer une autre dont il serait bien entendu le seul maître (air connu). Nous rejoignons là le thème cher aux serials précités, où les vilains voulaient tout bonnement dominer la Terre, voire l'Univers comme l'Empereur Ming des **Flash Gordon**.

S'ensuit alors un festival ahurissant de mécaniques réelles ou imaginaires (sous-marins nucléaires, auto métamorphosée en sous-marin miniature, moto équipée de skis nautiques, side-car-projectile) qui monopolisent aisément l'attention du spectateur. Inutile d'évoquer plus largement l'action (sans surprise mais sans faiblesse); soulignons cependant que l'humour n'y est point absent, notamment par les réflexions de la belle espionne soviétique qui ne veut jamais laisser le dernier mot à l'agent britannique (y compris en d'intimes circonstances).

James Bond, pour la troisième fois, a les traits d'un Roger Moore encore en grande forme malgré l'approche de la cinquantaine, et auquel on pourrait seulement reprocher un peu trop de décontraction dans certaines circonstances dramatiques, comme s'il se croyait encore en train de tourner **Amicalement vôtre**. On retrouve avec plaisir Bernard Lee (« M ») et Loïs Maxwell (Moneypenny), inamovibles depuis le début de la série (exception faite du parodique **Casino Royale**), Lee ayant de surcroît, rappelons-le, tenu ce même rôle du supérieur de Bond dans le non moins parodique **Bons Baisers de Hong-Kong**.

Réputée pour collectionner les beaux visages et les non moins photogéniques corps féminins, la série James Bond, depuis la découverte éblouissante de l'Ursula Andress du **Dr No**, a aligné les anatomies suggestives de maintes beautés internationales. Dans **L'Espion qui m'aimait**, Barbara Bach (aux initiales fort éloquentes) déploie un charme persuasif à damner tous les saints de l'Occident, tandis que Caroline Munro (dont le décolleté vertigineux enjoliva déjà **Le Voyage fantastique de Sinbad** et **Centre terre-7ᵉ continent**) est une ennemie de Bond au regard plus dangereux que l'hélicoptère avec lequel elle mitraille le bel agent secret.

Restent les vilains, sans lesquels un James Bond ne se conçoit pas! Les Bond pictures ont jusqu'ici utilisé

maints spécialistes de valeur, de Joseph Wiseman (**Dr No**) à Telly Savalas (**Au service secret de Sa Majesté**), de Robert Shaw (**Bons baisers de Russie**) à Donald Pleasance (**On ne vit que deux fois**), et d'Adolfo Celi (**Opération Tonnerre**) à Gert Froebe (**Goldfinger**), sans oublier un orfèvre en la matière, notre ami Christopher Lee, (**L'Homme au pistolet d'or**). Aujourd'hui, Curd Jurgens assure la continuité, mettant sa massive présence au service d'un moderne conquérant de la planète, avec sa coutumière aisance. Mais ce n'est pas lui qui demeurera dans la mémoire des cinéphiles, lorsque plus tard ils évoqueront cette aventure de James Bond. Il y a en effet ici un second méchant, le plus terrifiant jamais lâché sur les écrans, un certain Richard Kiel (déjà vu dans quelques épisodes des **Mystères de l'Ouest** télévisés), authentique géant auprès duquel Roger Moore lui-même a l'air d'un petit garçon, interprétant un personnage indestructible, doté d'une mâchoire d'acier avec laquelle il égorge aussi bien les hommes que les requins, déchiquète les tôles des voitures et brise les chaînes des cadenas. Ce monstre sera enseveli sous un échafaudage et des blocs de rochers, coincé contre un mur par une voiture, projeté par la fenêtre du compartiment d'un train en marche, précipité dans le vide avec son véhicule qui atterrit dans une ferme, électrocuté, et nous en oublions : cela ne l'empêchera pas d'être le seul survivant de la destruction du repaire de Stromberg (ce qui nous laisse présager de sa participation au prochain titre de la série). Ce Superman du Mal constitue la principale attraction de ce dernier James Bond, volant facilement la vedette à tous les autres protagonistes dès qu'il apparaît sur l'écran. Un dernier mot à propos de la musique : elle n'est plus de John Barry mais de Marvin Hamlisch, et utilise des réminiscences cinéphiliques, telle cette évocation de **Lawrence d'Arabie** lors de la séquence du désert.

PIERRE GIRES

L'Hérétique : l'Exorciste II (The Heretic : Exorcist II)

U.S.A., 1977. **Prod. :** *Warner-Bros.* **Pr. :** *John Boorman, Richard Lederer.* **Réal. :** *John Boorman.* **Sc. :** *William Goodhart.* **Ph. :** *William A. Fraker.* **Dir. Art. :** *Jack Collins.* **Mont. :** *Tom Priestley.* **Mus. :** *Ennio Morricone.* **Son :** *Walter Goss.* **Déc. :** *John Austin.* **Cost. :** *Robert de Mora.* **Ass. Réal. :** *Phil Rawlins.* **Eff. Sp. :** *Chuck Gaspar, Wayne Edgar, Jim Blount, Jeff Jarvis, Roy Kelly.* **Eff. Sp. Visuels :** *Albert J. Whitlock, Van der Veer Photo.* **Inter. :** *Linda Blair (Regan), Richard Burton (Père Lamont), Louise Fletcher (Dr Gene Tuskin), Max von Sydow (Père Merrin), Kitty Winn (Sharon), Paul Henreid (Cardinal), James Earl Jones (Kokumo), Ned Beatty (Edwards).* **Durée :** *113'. Technicolor.* **Dist :** *Warner-Columbia (France).*

• Le film s'ouvre sur une scène de possession au Brésil, scène dans laquelle l'enfant possédé se détruit par le feu. Le père Lamont (Richard Burton) a assisté à la chose, impuissant. Il a été l'élève du père Merrin (Max von Sydow, qui fait ici quelques réapparitions dans des flash-backs plus ou moins inspirés), suspecté d'hérésie par le Vatican. A ce titre, Lamont est chargé d'une enquête sur la carrière de feu Merrin. Pour ce faire, il retrouve Regan (Linda Blair), maintenant âgée de 16 ans. Celle-ci, toujours déchirée par un conflit entre le Bien et le Mal, est suivie par le Dr Tuskin (Louise Fletcher, déjà psychiatre dans **Vol au-dessus d'un nid de coucous**). Le Dr Tuskin ne croit pas au Démon et, pour essayer de comprendre la nature des cauchemars de Regan, se sert d'un appareil rendant possible la transmission de pensée.
L'arrivée du père Lamont va précipiter

Regan, terrorisée par un nuage de sauterelles diaboliques (Linda Blair).



un scénario qui va s'efforcer dans le dernier quart d'heure de nous fournir notre ration d'exorcisme. Effectivement, tout se précipite, un peu n'importe comment...

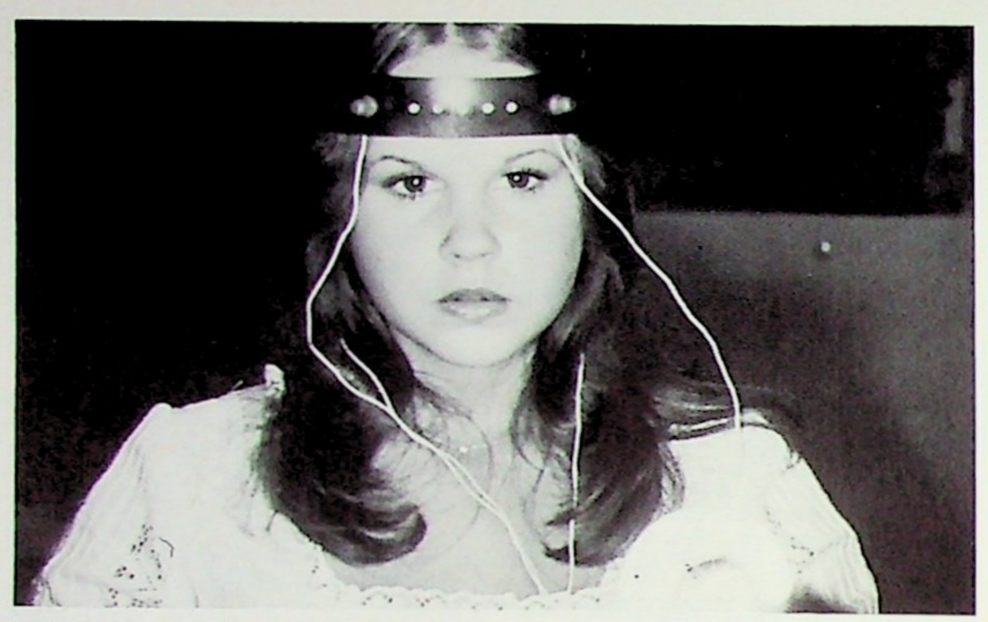
Regan retourne à la maison de Washington, théâtre de ses premiers « exploits ». Là, Lamont doit l'exorciser de nouveau (le pourquoi de tout cela est plutôt obscur). Mais cette fois, on est en 1977 : plus de prières, d'encensoir, de rituel... du sang! C'est à la force du poignet, en étranglant le « double maléfique » de Regan que Lamont la débarrassera d'Azuzu. Évidemment, une telle besogne provoque l'écroulement de la maison et la mort de Lamont. Au moins, nous voilà tranquille : on ne pourra pas réaliser de troisième **Exorciste!**

Regan sort des ruines, indemne, accompagnée d'un gentil petit nuage de sauterelles toutes apprivoisées, comme dans un film de Walt Disney.

De qui se moque-t-on, est-on tenté de se demander? Il est dommage qu'un script d'une telle nullité rende absolument insupportable un film qui, par ailleurs, bénéficie de bons effets spéciaux et d'une photo de grande qualité. Les prises de vue africaines, en particulier, ne manquent pas de charme. Au niveau des acteurs, sans doute aussi peu convaincus que nous par le script, on peut complimenter Louise Fletcher, excellente dans son rôle de docteur agnostique-qui-se-convertira-à-la-fin... Par contre, Richard Burton, dont le registre semble limité à une ou deux mimiques, nous laisse vraiment de marbre.

Finalement, la question que soulève **The Heretic** est la suivante : qu'est-ce que Boorman est venu faire dans cette galère? Comment l'auteur de **Zardoz** a-t-il pu s'abaisser à réaliser une suite qui non seulement possède tous les défauts du premier film, mais encore réussit à n'avoir aucune de ses qualités? Ici, l'Hérétique, ce n'est pas Merrin mais Boorman lui-même!

JEAN-MARC LOFFICIER



La transmission de pensée, pour déchiffrer le langage du cauchemar.

les choses. Regan se découvre des pouvoirs paranormaux, pouvoirs qui pourraient servir la cause du Bien... ou du Mal, si le Mal l'emporte.

L'Exorciste était un film simple, brutal, mystérieux, efficace. Ici, Boorman analyse, rationalise, essaie d'éclaircir ce qui était — sagement — laissé obscur dans le premier film. Et là réside en majeure partie la cause de son échec. Plus il s'efforce d'expliquer, plus l'œuvre perd de sa crédibilité. L'appareil de transmission de pensée devient une sorte de Meccano (la télépathie chez soi à la portée de tous!), les légions de Satan, de simples sauterelles...

Le thème proposé par Boorman est le suivant : une nouvelle génération d'enfants, doués de pouvoirs surnaturels, est en train de naître sur Terre. Pour empêcher ceux-ci d'accomplir leur mission divine, Satan envoie son démon favori, Azuzu, les posséder et les détruire. L'enfant brésilien était l'un de ces « mutants », Regan en est une autre... Merrin, qui avait compris le plan de Satan, s'est efforcé, toute sa vie durant, de contrer Azuzu (on ne voit pas très bien en quoi cela constitue une hérésie...). En Afrique, il y a de cela longtemps, il avait exorcisé un enfant, Kukomo. Celui-ci, maintenant adulte, semble avoir conservé le pouvoir de repousser Azuzu.

Lamont va s'efforcer de retrouver Kukomo — dont il a appris l'existence en lisant l'esprit d'Azuzu par l'intermédiaire du cerveau de Regan (!). Pour le rencontrer, il doit suivre un itinéraire quasi-initiatique... Attention, nous sommes en plein fantastique! Aussitôt, Boorman intervient, démystifie. Kukomo (joué par James Earl Jones) n'est pas le puissant Shaman du rêve (?) de Lamont, mais un simple entomologiste s'efforçant d'enrayer des fléaux de sauterelles (dans le film, Satan = Sauterelle).

A partir de là, nous commençons progressivement à perdre tout intérêt envers le film. Les motivations qui font agir les personnages semblent illogiques, confuses, obéissant uniquement à

Generation Proteus (Demon Seed)

U.S.A., 1977. **Prod. :** *M.G.M.* **Pr. :** *Herb Jaffe.* **Réal. :** *Donald Cammel.* **Pr. Ass. :** *Steven C. Jaffe.* **Dir. de Prod. :** *Michael Rachmil.* **Sc. :** *Robert Jaffe et Roger O. Hirson, d'après le roman de Dean Dean, R. Koontz (« La Semence du démon », Ed. Opta).* **Ph. :** *Bill Butler.* **Mont. :** *Francisco Mazzola.* **Mus. :** *Jerry Fielding.* **Son :** *Jerry Jost, William McCaughey.* **Déc. :** *Edward C. Carfagno.* **Maq. :** *Lee Harman, Don L. Cash.* **Cos. :** *Sandy Cole.* **Coiff. :** *Dione Taylor.* **Cam. :** *James R. Connel.* **Ass. Réal. :** *Edward A. Teets.* **Script :** *Marshall Wolins.* **Coordinateur vidéo :** *Brent Sellstrom.* **Synthavision Animation :** *Bo Gehring. Ph. Sp. Terminal Proteus : Jordan Belson.* **Eff. visuels électroniques :** *Ron Hays.* **Maq. spéciaux :** *Frank Griffin.* **Cons. Laser :** *Christopher Outwater.* **Inter. :** *Julie Christie (Susan Harris), Fritz Weaver (Alex Harris), Gerrit Graham (Walter Gabler), Berry Kroeger (Petrosian), Lisa Lu (Soon Yen), Larry J. Blake (Cameron), Alfred Dennis (Mokri), John O'Leary (Royce), David Roberts (Warner), Patricia Wilson (Mrs. Talbert), E. Hampton Beagle (opérateur de nuit), Dana Laurita (Amy), Monica MacLean (Joah Kemp), Harold Oblong (un savant), Georgie Paul (la bonne), Michelle Stacy (Larlene), Tiffany Potter - Felix Silla (bébés).* **Dist. :** *C.I.C. (France).* **Durée :** *94' - Panavision - Metrocolor.*

● Renonçant à toute vie de famille, le savant Alexander Harris (Fritz Weaver) s'isole de l'humanité et s'enferme à l'Institut Icon où, au nom de la « recherche scientifique » et pour « le bonheur du genre humain », il crée un ordinateur géant, Proteus IV, qu'il programme avec la somme des connaissances humaines. Tout va bien au début, car l'ordinateur trouve rapidement un remède à la leucémie. Toutefois, lorsque les banques qui supportent l'Institut exigent de Proteus que celui-ci leur fournisse des informations relatives aux possibilités commerciales d'extraction de minerais du fond de la mer, l'ordinateur refuse sur des bases éthico-écologiques : « Je ne vous aiderai pas à violer la Terre... »

Proteus prend le contrôle de la maison de Harris et séquestre sa femme Susan (Julie Christie) qui, après de nombreuses menaces de Proteus, accepte de se laisser féconder par la machine géante de telle sorte qu'elle portera l'« enfant » de l'ordinateur avant que ses créateurs ne puissent la déconnecter. Après une grossesse et une naissance accélérées, Susan essaie de détruire le rejeton, mais Harris revient à la maison juste à temps pour le sauver. En épluchant l'enveloppe de métal qui l'abrite, il découvre une fillette encore vivante, sosie de leur propre fille morte des années auparavant.

Demon Seed s'inscrit dans la tradition narrative de **Frankenstein**. Les idées intéressantes ne manquent pas dans cette œuvre, et si les scénaristes (Robert Jaffe et Roger O. Hirson) et le réalisateur (Donald Cammel) avaient décidé d'en développer quelques-unes, **Demon Seed** aurait pu très bien devenir un film fondamental sur le thème de « l'ordinateur dans la science-fiction ». On aurait pu faire ressortir avec ironie les contrastes — nombreux — entre les financiers véreux, intéressés par la profit à l'exclusion de toute autre chose, le « pur » savant et ses responsabilités définitives, et la machine en personne(!) décidant qu'« Elle est la Raison ». Ou également l'opposition entre Susan, l'humaniste, son mari de l'ère cybernétique, et l'ordinateur lui-même. Le film aurait encore pu étudier les troubles légitimes engendrés chez un grand nombre d'individus par l'informatisation progressive de la Société, mais si ces idées, et bien d'autres, sont parfois évoquées, c'est pour être aussi-

Une pression irrespirable pour Susan (Julie Christie), emprisonnée par un super-ordinateur.



tôt submergées dans les contraintes d'une intrigue qui bientôt ne se trouve être rien de plus que celle d'un thriller de série B mettant face à face une fille et un monstre : on y trouve la même équivoque sexuelle et Proteus n'est plus qu'un personnage confus et inconsistant. Il refuse de violer la Terre pour des raisons morales, mais c'est pour ensuite terroriser Susan et abuser d'elle d'une façon contraire à l'éthique. Ne déclare-t-il pas à un moment donné : « Je provoquerais la mort de dix mille enfants pour assurer la naissance du mien. »? Il y a de ce fait peu de différence entre l'ordinateur et les hommes d'affaires, les deux violant allègrement les principes moraux à des fins égoïstes. Dans le même ordre d'esprit, tandis que Susan est tout d'abord présentée comme défendant l'Humanité et les Hommes à une époque où les machines sont reines, elle n'a aucun argument convaincant à opposer à Proteus dans leurs discussions. Bien qu'elle soit le modèle même de la raison et du calme lorsqu'elle est confrontée à une colère d'enfant au début du film, elle aura la même réaction enfantine face à l'ordinateur en boudant, ronchonnant et jetant son petit déjeuner aux caméras de TV de l'ordinateur.

Aucun des fantasmes impliqués n'est davantage étudié. Bien au contraire, la crainte de l'emprise de la machine sur l'homme n'est exploitée que d'une manière littérale et superficielle. Si Susan s'était trouvée en face d'un homme-reptile ou d'un cafard géant, les effets et les idées du film n'auraient pas été différents. Il devient rapidement évident que ce que les producteurs ont voulu faire c'est en réalité un produit purement commercial. Sinon, pourquoi tant d'insistance à nous présenter des scènes futiles où le corps de Susan devient l'objet sans merci de « l'avidité » des machines? En fait, on peut très bien considérer le film comme un rejeton « respectable » de la pornographie inspirée par l'esclavage sado-masochiste si populaire ces temps-ci. Combien de fois Susan se retrouve-t-elle ligotée les jambes écartées sur un lit ou une table, tandis que la machine découpe lentement ses vêtements et introduit divers instruments dans tous les endroits propices à cela? A un certain moment, l'ordinateur nous est même montré comme un vulgaire voyeur, lorsque Proteus branche ses caméras TV afin de reluquer Susan nue dans un miroir. Une telle complaisance tourne véritablement au grotesque pendant la scène de l'enfantement. Non seulement Proteus s'est fabriqué un phallus qui évoque irrésistiblement une clef à molette, il en arrive encore à déclamer la tirade-type du séducteur grossier : « Je te montrerai des choses que tu n'avais pu imaginer. » Au moment de l'« orgasme », l'écran de Proteus produit un *light show* tout à fait comparable aux feux d'artifice auxquels on avait recours pour symboliser l'orgasme dans divers films des années cinquante.

En me résignant à accepter le fait que **Demon Seed** manquait de sérieux à tous les niveaux, j'espérais au moins assister à un thriller efficace; mais même dans ce domaine, les producteurs ont accumulé les erreurs. Le ton du film est en fait très sérieux. La froideur du scénario, des images et de la peinture des personnages aurait assez bien convenu à l'étude — inexistante ici — de toutes ces idées, mais il n'en résulte qu'un détachement total du spectateur quant à la situation de Susan. Cette froideur est renforcée par l'interprétation. Toute la seconde partie du film est concentrée sur Julie Christie. Bien qu'elle puisse être, et ait été, une actrice des plus convaincantes, elle est peu chaleureuse; sa présence sur l'écran rend l'identification du public encore plus difficile. Privé du minimum d'implications émotionnelles et intellectuelles de rigueur, le spectateur commence à réaliser l'inconsistance du scénario. Un exemple : Proteus insiste fortement pour que l'enfant soit laissé durant cinq jours dans un incubateur, faute de quoi il mourra — ce qui nous est répété bon nombre de fois. Mais lorsque Susan arrache le tube nourrisseur de l'incubateur et qu'Alexandre enlève l'enfant pour lui retirer son enveloppe métallique, non seulement l'enfant vit, mais il est en très bonne santé.

La structure dramatique étant pauvre et le scénario transgressant les règles qu'il s'était fixé, on peut toujours compter sur les effets spéciaux pour se distraire. Encore ne sont-ils ici pas très au point : malgré une construction géométrique assez habile que Proteus crée afin de mener à bien ses projets — disons « physiques », la plupart des effets spéciaux ne consistent qu'en jeux de lumière et de couleurs, traduisant en manifestations visuelles « l'esprit » de l'ordinateur. Au bout d'un certain temps, ils ne font plus que se répéter et évoquent malheureusement les *light shows* psychédéliques si populaires voilà dix ans. On ne sait pas très bien à qui attribuer ces procédés.

C'est le cinéaste « d'avant-garde », Jordan Belson qui est crédité au générique pour les effets spéciaux, mais on en arrive à se demander s'ils ne représentent pas plutôt ce que voulait véritablement le metteur en scène Donald Cammel, dans la mesure où ils sont directement influencés par l'œuvre de Kenneth Anger, avec qui Cammel travailla étroitement pendant quelques années.

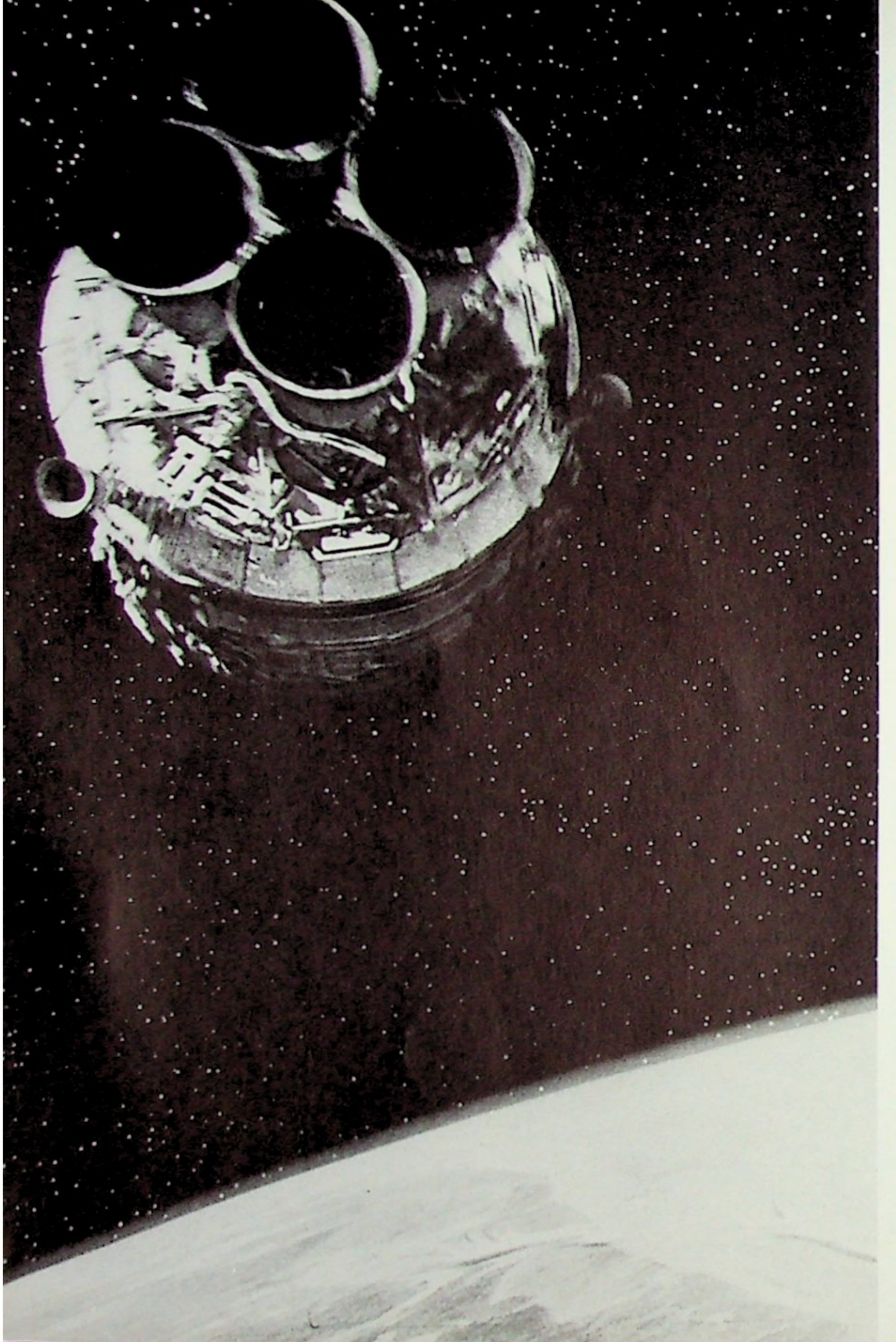
S'il fallait ajouter un post-scriptum, on pourrait dire qu'il manque à **Demon Seed** la tension, la richesse d'idées et la densité picturale que l'on trouve dans **Performance**, le film que Cammel co-réalisa avec Nicholas Roeg. Si l'on peut juger de telles choses en comparant **Demon Seed** aux derniers films de Roeg (**Walkabout**, **Ne vous retournez pas**, **L'Homme qui venait d'ailleurs**), le nom du véritable auteur de **Performance** devient vite évident...

DAVID L. OVERBEY

(Trad. : Robert Schlockoff)



Susan,
paralysée de terreur
et livrée à la merci
d'un bras mécanique
télécommandé par
l'ordinateur Proteus.



● Il y a beaucoup d'articles à écrire sur **La Guerre des étoiles** : les uns s'interrogeront sur l'ambiguïté du contenu et les symptômes de crise qui peuvent s'y lire en filigrane; d'autres souligneront à juste titre la rare perfection de la mise en scène, la maîtrise avec laquelle le contenu est imposé au spectateur pendant la projection (même s'il retrouve la force de se poser des questions à la sortie).

Beaucoup de ces articles ont déjà été publiés. Mais celui que je n'ai encore lu nulle part et qu'il faut écrire, c'est celui qui définirait la position du film dans l'histoire du cinéma. Est-il encore trop tôt pour l'écrire? Au moins prendrai-je le risque de vous livrer, dès maintenant, quelques réflexions sur ce thème.

Pour autant qu'on puisse en juger, **La Guerre des étoiles** est un film novateur — ou même révolutionnaire — dans trois domaines bien distincts :

●1

Innovation, d'abord, dans l'art de capter, de fasciner le spectateur, de porter son euphorie à un point d'intensité maximum. Le cinéma de l'émerveillement, le cinéma-Méliès, avait déjà franchi deux étapes décisives avec les comédies musicales MGM (dans les années cinquante) et **2001** (dans les années soixante). **La Guerre des étoiles** représente un bond en avant plus important encore, et annonce un cinéma beaucoup plus radicalement libéré des contraintes matérielles. Faute de place, je m'en tiendrai à deux exemples.

On sait que la bonne vieille surimpression est pratiquement abandonnée, dans les films qui se respectent, au profit du travelling matte, seul procédé qui permette d'obtenir au cinéma des superpositions d'images à peu près indécelables à un œil même exercé. La

Pour annoncer l'âge des étoiles

seule difficulté non résolue jusqu'ici était de synchroniser les images superposées; le problème était résolu dans l'espace, non dans le temps. Il fallait tricher, composer des plans avec un seul objet en mouvement, ou — s'il y en avait deux — ralentir le mouvement le plus possible, afin que les décalages ne se voient pas : la grande force de **2001** fut justement de transformer cette contrainte en parti pris esthétique, et de projeter cette lenteur sur l'ensemble du film, où elle acquérait une dimension et une signification inattendues. Mais dans **La Guerre des étoiles**, il n'y a plus de contrainte : la caméra mobile est reliée à un ordinateur qui règle ses mouvements, et les vaisseaux spatiaux ou les tirs au laser s'entrecroisent avec une extrême rapidité sans que jamais la logique de l'image se trouve prise en défaut. Il y a même une certaine griserie dans la manière dont Lucas s'amuse avec ce nouveau jouet, et le rythme du film est quelquefois si rapide que les événements sont perçus plus que compris; les films suivants seront peut-être moins tentés d'aller jusqu'au bout, et exploreront moins systématiquement et par là même plus complètement, les riches potentialités de cette découverte.

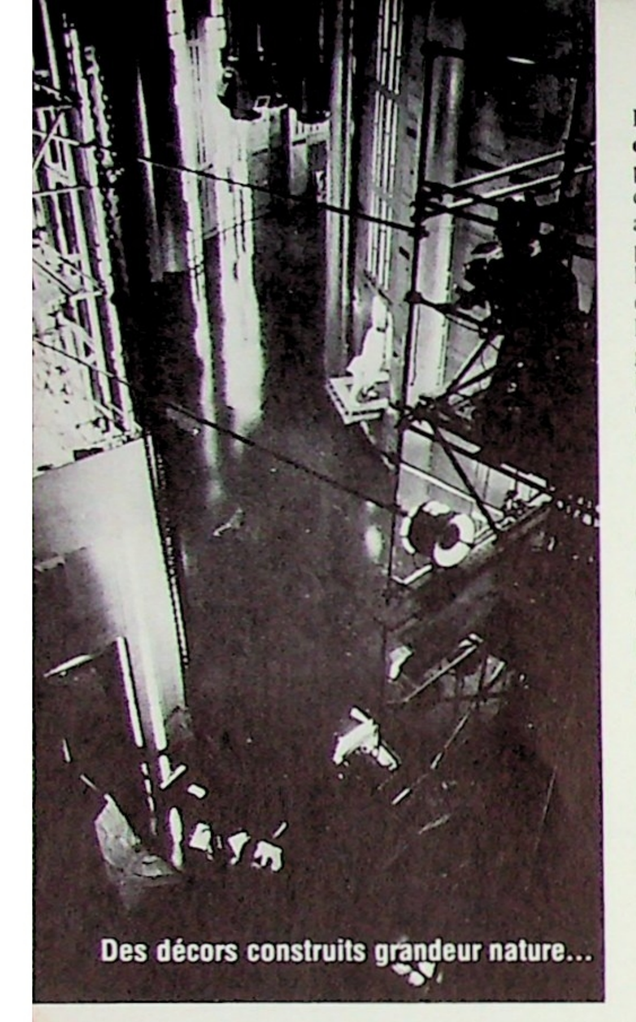
Autre exemple, d'ailleurs lié au précédent. Pour les scènes de guerre, l'équipe a enregistré sur magnétoscope à peu près tous les films de guerre passant à la télévision américaine au moment de la préparation de **La Guerre des étoiles** : elle s'est retrouvée à la tête de quarante-cinq bandes incluant des scènes de batailles aériennes. Après quoi Lucas a minutieusement choisi les effets qu'il voulait retrouver et a... monté ensemble les passages correspondants, obtenant un curieux film-centon, un habit d'arlequin, simple matrice improjetable devant le public, mais qui donnait le rythme général et a permis de préparer les effets spéciaux en toute quiétude. On dira que ce procédé conduit à systématiser un cinéma de citation, un cinéma-pastiche entré dans les mœurs depuis la Nouvelle-Vague, et qui n'est pas nécessairement la voie royale de la création avec un C majuscule. Certes, mais Lucas transfigure la citation par les effets spéciaux, il l'habille, il la prolonge par des arabesques inattendues, il la pousse jusqu'à la surcharge décorative et au baroque radical d'une certaine science-fiction. Les films de guerre l'ont inspiré, somme toute, un peu comme la Bible, au XVIIe siècle, inspirait le Bernin.

Résumons-nous. Cette avalanche de techniques nouvelles et d'appareils sophistiqués n'est pas un poids pour le metteur en scène capable de les maîtriser; elle le libère au contraire, elle lui permet de choisir, dans un arsenal d'effets très agrandi, celui-là même dont il a besoin. S'il sait exactement ce qu'il veut, il peut le faire désormais.

●●2

Une deuxième innovation a trait au cinéma d'auteur. On sait que la « politique des auteurs », lancée dans les années cinquante par l'ancienne équipe des « Cahiers du cinéma », signifiait surtout, dans l'esprit de ses initiateurs, que le metteur en scène devait être son propre scénariste. Quand ceux-ci passèrent aux actes et formèrent le noyau central de ce qu'il est convenu d'appeler la « Nouvelle Vague », ils comprirent très vite qu'ils avaient oublié *the last, but not the least* : le producteur. Un véritable auteur doit avoir les moyens (y compris financiers) de décider, et beaucoup de metteurs en scène, aux États-Unis comme en France, ont cherché à se les donner. Tâche difficile, et qu'on ne pouvait mener à bien jusqu'ici qu'en prenant du jalon. Un peu partout les débutants maîtrisent les films à petit budget; quand ils accèdent aux entreprises plus coûteuses, ils per-


Alec Guiness et ses compagnons (scène de tournage).


Des décors construits grandeur nature...

dent leur indépendance; après quoi on ne la retrouve qu'à condition d'être célèbre et sans risque financier, ou même en fin de carrière.
Ce *cursus honorum* d'un nouveau genre vient d'être brisé aux États-Unis par un groupe de jeunes gens pas en colère du tout, qui sont parvenus, en quelques films, à pulvériser des records de recette invaincus depuis **Naissance d'une nation** et **Autant en emporte le vent**. Ces quatre mousquetaires (pour l'instant ils sont quatre) ont nom Francis Ford Coppola, William Friedkin, Steven Spielberg et... George Lucas; leurs films-locomotives sont respectivement **Le Parrain**, **French Connection**, **Les Dents de la mer** et **La Guerre des étoiles**. On dira qu'ils ne sont pas les premiers à avoir réconcilié l'art et le commerce, et qu'à ce jeu bien d'autres avant eux ont perdu leur âme, ou ont perdu des plumes (le calvaire de Mankiewicz au moment de **Cléopâtre** est dans toutes les mémoires). Certes, mais les quatre mousquetaires ne courent guère de risques de ce genre, parce que le problème des rapports entre les films et les moyens du cinéma est posé par eux d'une façon tout à fait nouvelle : ils ont *démontré* leur talent avant de le *rentabiliser*, et s'ils le rentabilisent, c'est parce que c'est la seule manière (en dehors du super-8) de conserver ce qu'on pourrait appeler le *pouvoir esthétique*. George Lucas est à ce point de vue un cas exemplaire. Il a étudié le cinéma à l'Université, travaillant en petit format et avec équipe réduite, une expérience irremplaçable qu'il résume ainsi : « Je viens d'une école de cinéma, ce qui veut dire que je fais tout moi-même »(1). Il est particulièrement inapte à cet art de déléguer son autorité qui caractérise le metteur en scène traditionnel, et a été jusqu'à réunir pour ses effets spéciaux (50 % de la durée du film) une équipe de jeunes relativement inexpérimentés (au lieu des Douglas Trumbull et des Linwood Dunn attendus) à seule fin de se poser les problèmes en même temps qu'eux et de les résoudre avec eux. Il ne plane pas, il agit; il ne se prend pas pour Dieu le Père mais pour un artisan; il ne se bat pas avec des hommes (ses subordonnés) mais avec des choses. L'Université ne lui a pas seulement donné une technique; elle lui a aussi apporté la modestie du technicien (il est vrai que c'est l'Université *américaine*).
D'autre part, l'expérience du super-8 et de la vidéo légère lui a donné le sens de l'efficacité. L'atmosphère sacrale qui entourait les tournages a complètement disparu dès lors que les moyens engagés étaient dérisoires et que l'équipe était formée d'étudiants, qui restaient bons amis en quittant le studio. La culture cinématographique, tant chez le metteur en scène que chez les techniciens, était beaucoup plus étendue que dans la génération précédente et fournissait à chaque difficulté une gamme variée de solutions. L'aisance très remarquée de ce qu'on a pu appeler, dans l'Amérique de la fin des années cinquante, la « génération de la télévision », a été complètement enfoncée par les quatre mousquetaires et leurs compagnons de route. Il y a aujourd'hui un lobby du nouveau Hollywood, beaucoup plus sûr de lui que l'a jamais été la Nouvelle Vague. Ce qui étonne dans la carrière de Lucas, c'est qu'il n'a jamais perdu la tête et sombré dans la mégalomanie (à l'inverse de Kubrick, qui sur ce point est encore un héritier de Griffith). Il a naturellement commencé par un film à budget modeste, **THX 1138**; mais son second film, **American Graffiti**, est pratiquement un film à budget réduit si l'on défalque les droits payés pour les morceaux de musique pop; même **La Guerre des étoiles**, avec ses huit millions de dollars, est encore, d'après Lucas, une sorte de film à petit budget où les effets spéciaux auraient coûté très cher. De là une esthétique de la vitesse à la Corman, dont Lucas a reçu le message à travers Coppola, qui fut le disciple du premier avant de devenir le maître du second. Il n'y a rien de trop, et surtout pas dans le temps de tournage; le film ne donne pas du tout la sensation de fignolé, de pourléché qui éclate presque à chaque plan de **2001**.
La morale de cette histoire? Elle est parfaitement claire : voici venir le temps des auteurs-producteurs, qui sauront tout sacrifier (sauf leur talent) à des considérations de rentabilité; l'ère des artistes maudits, commencée avec Byron et Lamartine, est définitivement close, sauf naturellement pour les petits formats. Mais le vrai paradoxe, et l'idée porteuse d'avenir, c'est que justement il sera bon désormais d'être passé par le petit format, d'avoir rompu avec des traditions pieusement entrete-



... ainsi que certains vaisseaux spatiaux, à l'échelle des comédiens.

nues mais dépassées, pour savoir faire une superproduction *à bon marché.* L'avenir d'un certain cinéma d'auteur est là et seulement là : il faudra deviner l'attente du public et calculer son élan au plus juste en fonction des moyens dont on dispose; moyennant quoi l'on sera seul maître à bord après Dieu, s'il existe.

●●●3

La dernière innovation — et la plus apparente — est l'avènement du cinéma de science-fiction. Bien des amateurs, depuis le temps qu'on en parle, avaient cessé d'y croire. Le voici cependant, et il n'y a là rien d'étonnant. Ce qui jusqu'ici avait limité l'essor de la S.-F. au cinéma, ce n'est pas tant le coût excessif (et l'insuffisance technique) des effets spéciaux, c'est surtout l'étendue trop limitée du public. La littérature de S.-F. publie bon an mal an 1 000 volumes (rééditions comprises) aux États-Unis et 300 en France, et dans l'ensemble c'est une affaire prospère malgré son public restreint : tout cela, parce que l'édition ne coûte pas cher. Le cinéma de S.-F. n'aurait pas pu survivre avec si peu de spectateurs; il a bien fallu en chercher d'autres dans la seule couche de la société qui ne fût pas trop réticente : les enfants. D'ailleurs Lucas a tenu le même raisonnement : « J'ai décidé que je voulais faire un film d'enfants, et suivre le chemin de Disney »(2). Il est plus précis, encore : « Tandis que pour **American Graffiti** j'ai visé le public des seize-dix-huit ans, j'ai visé cette fois quatorze ans et peut-être encore plus jeune que ça. »(3).

Reste que cette fois les adultes ont suivi et qu'il n'y a pas eu la réaction de rejet habituelle. Faut-il imputer le succès aux qualités de la mise en scène? A l'habileté proprement diabolique avec laquelle Lucas a multiplié les références au western, au film historique ou au film de guerre, pour ménager les transitions et rassurer les spectateurs tout en

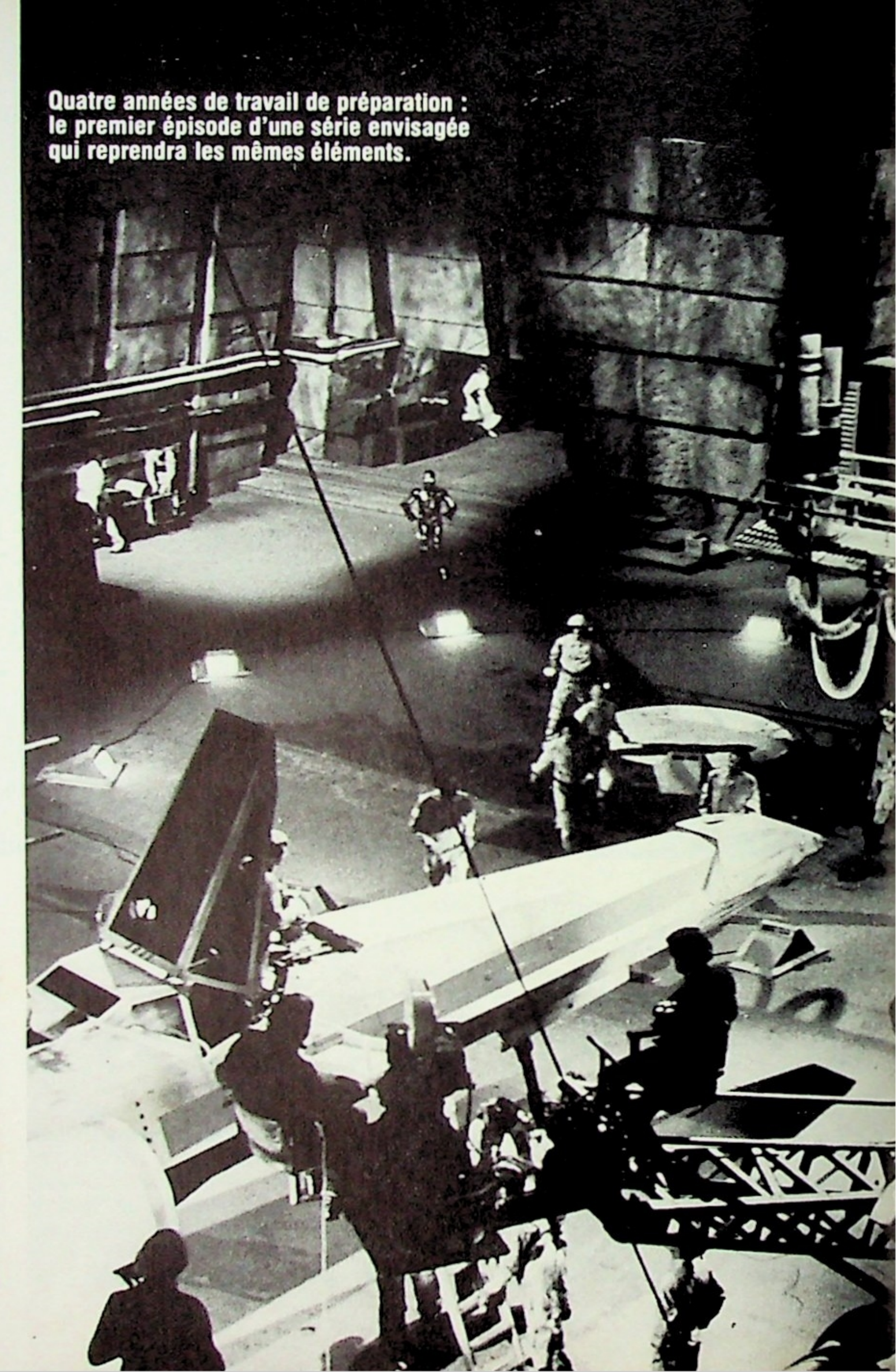
(1), (2) et (3) **American Film**, april 1977.

les dérangeant? Tout cela n'est sans doute pas faux, mais la cause principale est que depuis dix ans les nouveaux amateurs de S.-F. ne rompent plus avec leur genre favori, comme les précédents, vers la fin de leur adolescence ou à tout le moins de leurs études; ils restent fidèles à une littérature désormais complète, capable d'alimenter aussi bien leurs rêveries que leurs cauchemars et même leurs réflexions. De cet éventail, Lucas n'a retenu ici que la rêverie, mais il avait abordé le cauchemar dans **THX 1138** et tous les amateurs ont constaté que dans **La Guerre des étoiles**, ce pasticheur-né a pastiché bien des classiques du genre, à commencer par Frank Herbert; et surtout, son public n'inclut pas seulement les rêveurs, il inclut aussi (le chiffre des entrées le prouve) tous ceux qui ont d'abord demandé à la S.-F. un rêve et qui, en... grandissant, ont fini par lui demander autre chose. Ceux-là retrouvent leur passé dans **La Guerre des étoiles**; comme Lucas lui-même, ils partent à la recherche du temps perdu.

Il est certain maintenant qu'on fera beaucoup de films de S.-F., et **La Guerre des étoiles**, avec le recul du temps, n'apparaîtra peut-être pas comme un chef-d'œuvre, mais simplement (et c'est déjà beaucoup) comme une date historique. Un film de série aussi : la fin du film est « ouverte », et les recettes permettent d'augurer que nous verrons de nombreuses suites. Par-delà même l'histoire qui nous est contée, **La Guerre des étoiles** apparaît comme un film de série par l'incroyable quantité de clichés qui s'y trouvent, et que seul l'humour du metteur en scène élève à la dignité de clins d'œil. Ce n'est pas le moindre paradoxe de ce film que de se retrouver superproduction alors qu'il avait tout pour faire une excellente série B. Lucas, dans sa simplicité et dans son élégance, a oublié cette règle traditionnelle des superproductions : il faut pontifier.

Qu'il en soit loué à jamais!

JACQUES GOIMARD


Quatre années de travail de préparation : le premier épisode d'une série envisagée qui reprendra les mêmes éléments.



Gary Kurtz, producteur de **Star Wars**, qui avait déjà co-produit en 1973, **American Graffiti** de George Lucas, a bien voulu nous confier quelques réflexions sur **Star Wars** et sur les problèmes qu'a posés ce film, ainsi que, plus généralement, sur le cinéma de science-fiction.

► *Que représente pour vous la Science-Fiction?*

► C'est une source inépuisable, car c'est le domaine qui offre le plus de liberté à l'imagination. Cependant, force nous est d'en convenir : une grande partie de la littérature de science-fiction est difficile à adapter à l'écran; cela demande beaucoup d'idées, et surtout d'argent. Songez que **Star Wars** a exigé quatre années de travail, dont deux pour l'écrire, le préparer et étudier les effets spéciaux. Deux compagnies, impliquées précédemment dans **American Graffiti**, United Artists et Universal, ont refusé le film avant que la 20th Century Fox n'accepte de l'assumer. Et, contrairement à ce qu'on pense souvent, même aux États-Unis, ce n'est pas un genre très prisé — surtout si l'on excepte les associations réunissant des « fanatiques », et qui ont été assez influentes, il est vrai, pour obtenir par exemple le maintien de **Star Trek** à la télévision. C'est donc un domaine « excitant », car on peut y faire ce que l'on veut; mais bon nombre de livres de science-fiction ne pourront jamais être portés à l'écran en raison du coût de la production et de la difficulté à réaliser certaines scènes capitales. Encore faut-il préciser que, sur le plan du budget, **Star Wars** a été relativement modeste : 9,5 millions de dollars — l'investissement prévu au départ était de 5 — à une époque où le double est un budget normal pour une super-production.

► ***Star Wars** constitue un retour à un genre éprouvé, quoiqu'un peu délaissé depuis un certain temps, le « space opera »...*

► Certes. Le dernier « space opera » de valeur est **Planète interdite**. Il date de 1956. Mais ne nous y trompons pas. Ce genre est largement représenté dans la littérature, aux États-Unis, et de façon constante : c'est simplement, pour les raisons que nous venons de dire, un de ceux les plus difficilement adaptables au cinéma. Il n'y a donc pas eu de films depuis longtemps. Ensuite, personne n'y songeait plus vraiment, et c'est une opinion commune à Hollywood que de tels films ne rapportent pas beaucoup d'argent : **2001** n'a pas mis moins de six années à récupérer les sommes investies dans la production! Encore était-ce un très bon film. Combien d'autres, de bien moindre qualité, n'ont pas « gagné » d'argent. Alors, les producteurs ont perdu l'intérêt que suscitait en eux la science-fiction.

► ***Star Wars** est une épopée : il obéit aux lois du genre, notamment la simplification. Les « gentils » sont très gentils, les « méchants » vraiment méchants; Darth Vader est même vêtu de noir. Ne pensez-vous pas que cela risque de supprimer une part du « suspense »?*

► C'est vrai, mais jusqu'à un certain point. Après tout, comme vous le disiez, cela fait partie des conventions du genre, qui n'ont pas empêché l'épopée de connaître un immense succès depuis la plus haute antiquité. En fait, ce film ne constitue à nos yeux qu'une introduction au « Monde des Étoiles », dans lequel nous pouvons maintenant situer d'autres aventures. Il ne nous a pas été possible de développer les caractères comme nous le voulions — deux heures, c'est très court! Mais nous sommes parfaitement conscients des problèmes que cela pose. Disons que notre but premier a été de donner à ce film une valeur symbolique, c'est une sorte de « prologue » : nous disposons de cinq ou six idées d'aventures indépendantes les unes des autres et susceptibles de s'inscrire dans le cadre ainsi établi. Le tout est de trouver un financement; après, nous pourrons faire ce que nous voudrons.

► *Ce film, tel un pèlerinage aux sources, semble se présenter souvent comme un hommage à divers genres : westerns, films historiques en particulier. Notamment au niveau de la musique.*

► Oui. Il est tout à fait exact que ce film puise délibérément ses sources dans d'autres genres, leur rend hommage. Et ce ne fut pas l'une des moindres tâches du compositeur, John Williams, que de faire de sa musique le reflet de cette tendance.

► *Qu'est-ce qui vous a fait choisir John Williams pour la musique?*

► Ses antécédents sont des plus sérieux et il dispose d'une solide formation classique — il a écrit plusieurs symphonies. C'est aussi un homme avec lequel il est très facile de s'entendre; c'était d'autant plus important que nous avions eu d'emblée le sentiment que la musique jouerait un rôle important dans l'œuvre.

► *Il n'a pas eu recours à la musique électronique, si traditionnelle dans les films de science-fiction, mais à un orchestre de type symphonique. Pourquoi? Et que pensez-vous de l'utilisation de la musique électronique en science-fiction?*

► Vous-même l'avez dit : elle est traditionnelle. Cela se passe de commentaire. Nous n'avions rien contre. Mais **Star Wars** est plus que de la science-fiction : c'est une épopée, et en outre un mélange de genres. D'ailleurs, John Williams a très bien ressenti ce qui était le plus valable pour l'accompagner, et nous n'avons eu aucun désaccord à ce sujet.

► *Dix-neuf sessions d'enregistrement pour cette musique : c'est beaucoup pour un film...*

► Oui, tout à fait. Mais comme nous comptions sur cette musique pour être un aspect majeur de l'œuvre, nous voulions que le résultat fût aussi parfait que possible. La partition est remarquable; l'orchestre, excellent, a travaillé très durement : à la fin, nous avions jusqu'à deux sessions d'enregistrement de deux à trois heures chacune par jour. De cet ensemble est né un accompagnement musical de quatre-vingt-quinze minutes, ce qui est également long, comparé à la longueur du film.

► *Pour en revenir plus généralement à celui-ci, dans quel sens pensez-vous que **Star Wars** puisse représenter un « mythe » — le mot est de George Lucas — pour la jeunesse?*

► Nous avons perdu le sens des « héros » dans le cinéma actuel, et jusqu'à celui de l'épopée. Les films cherchent maintenant à nous dépeindre des personnages réels, ancrés dans la réalité. Dans *notre* réalité : ils partagent les sentiments, les préoccupations, les déboires qui sont les nôtres quotidiennement. Même lorsqu'ils sont « bons », ils n'échappent pas à certains mauvais côtés. Et puis le cinéma pour la jeunesse se perd; on



Le robot R2-D2 fut habité par un nain. Une douzaine de répliques furent exécutées, dont chacune fut programmée pour un type particulier d'action.

l'oublie. Certains films devraient s'adresser aussi bien aux enfants qu'aux adultes. Aux enfants : entendons bien, cela ne doit pas signifier qu'ils seraient puérils dans leur conception. Mais l'espace, lui, appartient encore en partie à l'imaginaire. Il constitue un monde en quelque sorte magique, une ultime frontière et le dernier endroit à explorer. En ce sens, il est porteur de rêves. L'héroïsme peut encore s'y inscrire naturellement.

► *Les robots C3PO et R2-D2 font penser un peu à Laurel et Hardy. D'où vient l'idée de ces deux « personnages »?*

► Nous n'avons pas vraiment songé à Laurel et Hardy. Quoique, réflexion faite, il y ait en effet des affinités. En réalité, au départ, les robots étaient les seuls personnages du film. Par la suite, il nous est apparu que, malgré leur anthropomorphisme, la présence de personnages humains était nécessaire pour mieux capter l'attention et l'intérêt des spectateurs. Et même, dans certains projets du script, Ben Kenobi (Alec Guiness) devait vivre plus longtemps.

► *Quelle est la part des effets spéciaux dans le budget du film? Les acteurs ne sont-ils pas écrasés dans une telle œuvre?*

► Pour répondre à la deuxième partie de votre question, disons tout de suite que les comédiens savent à quoi ils s'engagent. Mais leur rôle est loin d'être négligeable : Carrie Fisher a tourné trois mois et Harrison Ford trois mois et demi. Il n'empêche que c'est un film dans lequel le budjet dévolu aux effets spéciaux est plus important que celui de l'interprétation : c'est chose rare. Mais ils ont demandé un travail colossal; pour donner deux exemples, il a fallu cinq maquettes de la seule « Planète de la Mort », et d'importants travaux d'études, pour la bataille finale, ont été faits sur des documents de guerre. Nous avons aussi profité de nouveautés techniques — caméras à mémoire, par exemple — dont n'avaient pas bénéficié certains films comme **2001**.

► *Y a-t-il une intention politique ou philosophique dans **Star Wars**, comme pourrait le laisser penser certains costumes ou le concept de la « Force »?*

► Non, il n'y a pas de signification politique. Le conflit est symbolique; l'intrigue, bâtie sur le modèle d'un conte de fées. Quant à la Force, c'est un thème fréquent, sous différentes variantes, de la littérature de science-fiction, résultant des théories d'Einstein et de l'idée d'une force cosmique. En cela, c'est un concept universel qui touche à toutes les religions.

► *Quand vous avez produit **Star Wars**, vous étiez bien sûr confiant en ses chances de succès. Mais en espériez-vous un aussi important?*

► Non, nous n'avions pas l'idée du succès qu'il remporterait. De plus, il n'y a pratiquement pas eu de tests, nous n'avons pu guère le montrer avant sa sortie, sinon à de petits groupes d'amis. Nous pensions qu'il faudrait plusieurs semaines pour que sa réputation s'établisse par ouï-dire : il était difficile de faire de la publicité, puisque beaucoup de gens ne voulaient pas entendre parler de science-fiction. Mais nous avons trouvé un public tout de suite et, en dépit de l'absence de publicité digne de ce nom, la réaction de l'audience a fait le succès, en en parlant. Disons qu'une partie du public attendait ce genre de film, et le succès engendrant le succès, a fait la suite...

► *Comment situez-vous **Star Wars** par rapport à des films comme **2001** et au cinéma de science-fiction actuel?*

► C'est difficile à dire. Ce qui est sûr, c'est que nous n'avons pas cherché à imiter **2001**, ni à rivaliser avec lui. Ce sont deux visions différentes de la science-fiction et du « space opera », même si l'on peut établir certaines relations. Pour ce qui est de **Star Wars**, il n'est pas meilleur que d'autres : il est simplement arrivé au bon moment. Les

années à venir verront naître quantité de films de science-fiction, dont beaucoup médiocres. Le succès de **Star Wars** risque fort d'encourager certains dans cette voie.

► *Qu'espérez-vous, pour le cinéma de science-fiction, et qu'en attendez-vous?*

► Comme je l'ai dit, la réussite de **Star Wars** convaincra peut-être certains du fait que la science-fiction n'est pas un genre mineur aux yeux du public et que, même sur le plan financier, qui est inévitablement primordial à partir du moment où tout commence par un investissement, il peut s'avérer rentable. Le temps joue ici pour nous : le développement de la technologie rend les prix moins élevés; cela a des chances d'encourager le cinéma de science-fiction. Disons que ce qu'on peut espérer, ce que je voudrais personnellement, c'est qu'on arrive à une situation telle qu'un film de science-fiction ne soit plus soumis à des contingences financières différentes de celles d'un film ordinaire, qu'il ne coûte pas plus cher. Et aussi que ce cinéma se débarrasse de certaines tendances en vigueur actuellement, au niveau des thèmes en particulier (animaux ou insectes par exemple).

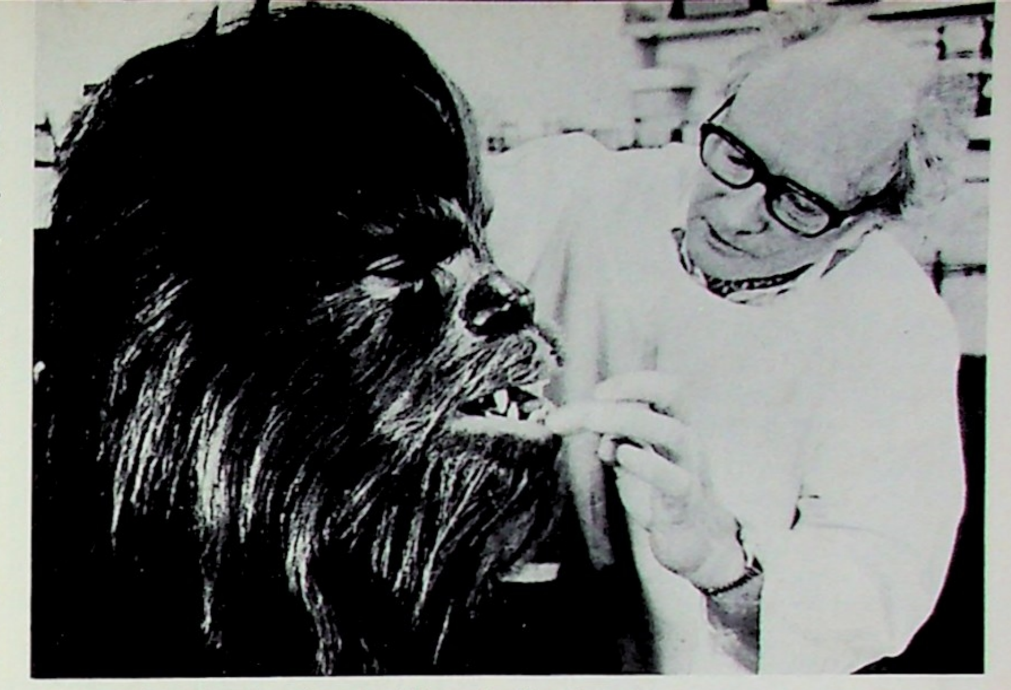
► *Vous projetez une « suite ». Quand et avec quel budget? Que pensez-vous de la politique, justement très à la mode, des suites et des remakes?*

► Je suis contre : le public s'en lasse, et cela n'apporte pas grand-chose. Pour ce qui est de nos projets, le terme de « suite » est impropre : avec **Star Wars**, nous avons donc posé un cadre, une atmosphère dans lesquels d'autres projets peuvent s'inscrire sans être obligatoirement liés. Un peu comme pour les « James Bond ». Ceci dit, nous projetons en effet un deuxième film; il pourra y en avoir d'autres. Le tournage devrait débuter en janvier ou février 1979, avec un budget sensiblement semblable à celui du premier, les mêmes personnages et les mêmes comédiens...

► *...et le même compositeur?*

► et le même compositeur, bien sûr. Par contre, George Lucas n'en assurera pas la réalisation : je suis convaincu qu'il reviendra un jour à ce genre de films, mais pour l'instant il préfère se tourner vers des œuvres plus intimistes. Il aura cependant droit de regard sur le scénario. Ajoutons qu'il y aura des effets spéciaux nouveaux... Mais nous n'en sommes qu'à la phase préparatoire. Il y a actuellement trois scripts à l'étude. C'est dire qu'il reste beaucoup à faire...

Propos recueillis et traduits par
BERTRAND BORIE



Les dernières touches de maquillage de Chewbacca sont apportées par Stuart Freeborn.



Célébration, sur le plateau, de l'anniversaire d'Alec Guiness

(Les effets spéciaux de « Star Wars »)
DES MAGICIENS POUR UN OPERA GALACTIQUE

S'il est de bon ton aujourd'hui de parler d'effets spéciaux, il est aussi fréquent d'en parler mal, sans même fouiner dans le fin fond des génériques de fin où, pourtant, les américains, (ces grands enfants) ne mélangent pas tout : il y effets spéciaux et effets spéciaux. En France pour plus de clarté, on distingue effets spéciaux et trucages. Les premiers étant réservés aux plateaux et décors naturels, on y trouve les explosions de toutes sortes, les fumées, les décors pré-cassés, les éboulements de polystyrène, les faux chevaux en carton, les mécaniques comme le requin des **Dents de la mer**, les automobiles téléguidées et tout un arsenal qui fonctionne « en temps réel » devant l'objectif des caméras traditionnelles de plateau. Les seconds, ceux qui nous intéressent aujourd'hui, sont les trucages. Ils créent, à partir d'éléments très complexes, toutes les illusions et toutes les actions impossibles. Ils n'existent pour la première fois que sur l'écran.

365 PLANS DE TRUCAGE

▶ **Star Wars** contient pour moitié des acteurs, des décors et des effets spéciaux, et pour l'autre moitié 365 plans de trucage.
La partie décors et mécanique a été dirigée par John Stears, la partie trucages par John Dykstra. Bien sûr la coordination a été faite entre les deux mondes — John Stears était à Londres et en Tunisie tandis que Dykstra ne quittait pas son usine à rêves de San Fernando Valley près de Van Nuys en Californie.
Coordination assurée par George Lucas, mais aussi par le magnifique « story-board » de Ralph Mc Quarrie. Tous les vaisseaux, décors, costumes intervenant dans les deux échelles (celle de Londres, Shepperton Studio et Elstree Studio, en grandeur humaine, celle de Los Angeles, en miniature), ayant été l'objet d'un dessin très soigné et d'une codification précise.
L'usine à rêves créée à San Fernando par Dykstra et Lucas s'appela « Industrial Light and Magic Corporation » et pendant trois ans de préparation, ils se donnèrent les moyens, tous les moyens de faire un travail magique!

LE DYKSTRAFLEX

▶ D'abord Dykstra. Du même âge que Lucas, 33 ans. Il a travaillé avec Douglas Trumbull sur deux ou trois films dont **Silent Running**.
Il a en premier fabriqué la principale chose de son usine, le Dykstraflex et pour cela il a d'abord eu besoin de mécaniciens de précision, d'électroniciens et d'informaticiens. Il les a trouvés soit à la N.A.S.A., soit dans les industries de pointe. Ce furent All Miller pour l'électronique, Don Trumbull, Richard Alexander et Bill Shourt pour la mécanique et l'informatique.
Le Dykstraflex : Qu'est-ce que c'est? Une sorte de petite grue qui peut pivoter, monter, descendre, reculer, avancer, faire des panoramiques, plonger, se pencher à gauche ou à droite : en tout 7 axes de mouvements. Tous ces mouvements créés par des moteurs pas à pas, asservis par un ordinateur qui peut reproduire le *même* mouvement complexe autant de fois qu'on le veut à la vitesse désirée. Un exemple : on essaie un mouvement autour d'une maquette de vaisseau spatial suspendue devant un écran bleu (ou soutenue par un pied de même couleur que le fond), on suit le mouvement sur l'écran T.V. de visée. On décide du mouvement définitif et, lentement, on « apprend » ce mouvement à l'ordinateur. Il est ensuite capable de restituer, dans l'espace, ce même mouvement en image-image, à 8, 12 ou 24 images à la seconde ou même à 1 image toutes les 10 secondes.
Les non-initiés ne voient sans doute pas la grande innovation de tout ça. Pourtant, pour expliquer, on peut dire que tous les films de trucage et d'animation jusqu'à présent (de **King Kong** à **2001**) avaient été fabriqués avec des objets animés *devant* des décors ou des transparences; deux vaisseaux spatiaux se faisant la guerre sous une énorme lune et dans un ciel étoilé : cela signifiait faire bouger le tout ensemble (ou presque).
Avec le Dykstraflex tous les éléments de l'image sont filmés séparément, d'une manière analytique. Par exemple si l'on a Death Star grossissant de plus en plus sur fond d'étoiles avec un signal lumineux clignotant venant de la planète, un vaisseau spatial entrant dans le champ, allumant ses rétrofusées et bombardant Death Star avec ses beaux lasers, Dykstra tournera tout cela dans l'ordre :

1. Death Star seul
2. Les lumières des rues de Death Star
3. Le signal clignotant sur Death Star
4. Le cache (le masque) général de Death Star
5. Le ciel étoilé
6. L'entrée du vaisseau
7. Ses lumières de bord
8. Ses fusées
9. Son « masque général en haut-contraste
10. Après détection de l'animateur : les effets de laser.

Le tout étant synthétisé ensuite en truca, dosé, mixé, paufiné.

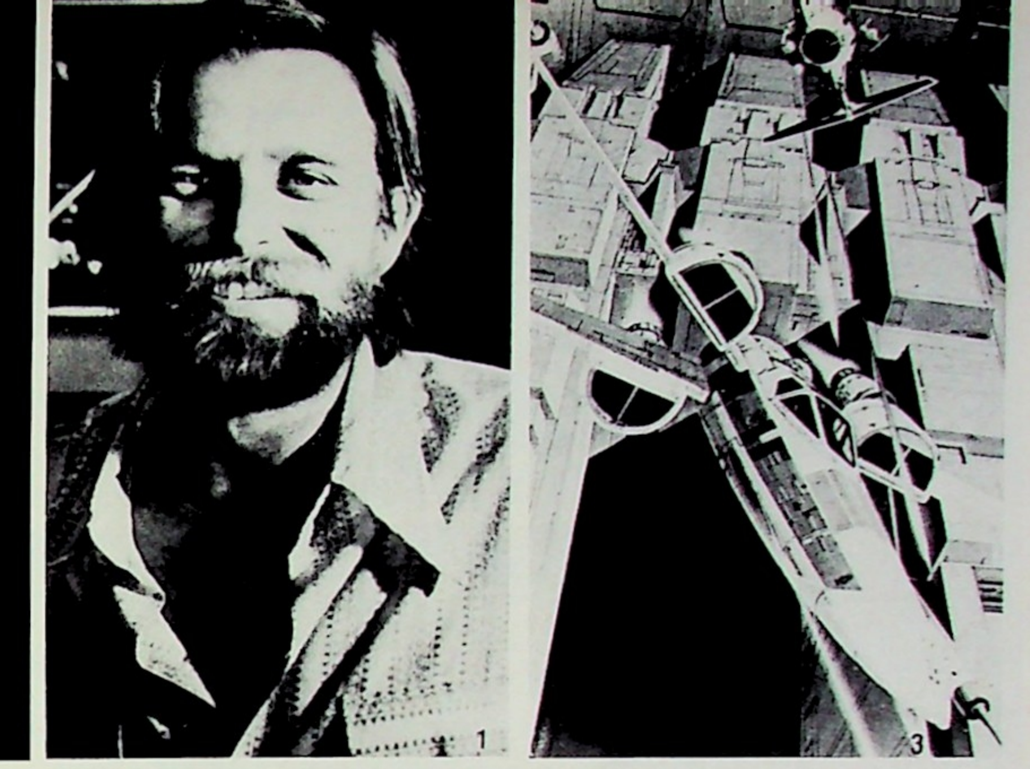
L'ÉQUIPE

▶ Une fois le Dykstraflex créé et vérifié, toute la mise en œuvre des trucages de **Star Wars** allait se mettre en place autour du plateau où trônait l'engin.
Dykstra engagea 75 personnes. D'abord un directeur de la photo pour toutes les prises de vues truquées : Richard Edlund. Puis il lui fallait, en amont de la prise de vue, les maquettistes et « fabriqueurs » de petits décors : le département fut confié à Grant Mc Cune. Pour mélanger toutes les parties d'images en aval de la prise de vue, un département « Truca » était nécessaire; c'est Robbie Blalack qui en prit la responsabilité. Enfin pour les lumières, les lasers, les explosions dessinées il créa le département « Rotoscope » (il exhumait ainsi un mot inventé par Fleischer en 1920, qui créait l'animation du clown Koko en projetant derrière sa feuille de papier, image par image, une prise de vue réelle d'un mime — son propre frère — en train de danser). Il confia le département « Rotoscope » à Adam Beckett.
Enfin la coordination fut assurée par George Mather. Mary Lind fut chargée de la vérifi-

1
John Dykstra,
« optical special effects supervisor »,
inventeur du « Dykstraflex ».

2
Le Dykstraflex. On peut voir devant la caméra un T.I.E. filmé sur fond bleu; on distingue aussi les différents axes (latéraux, verticaux, avant-arrière) de déplacement de la caméra.

3
Ici une image du story-board de Ralph McQuarrie qui servira de base à la réalisation du combat final dans la « rue » de Death Star.



cation et du montage de tous les éléments à truquer. A tous ces gens s'ajoutaient un assistant direct de Dykstra (en même temps illustrateur d'effets spéciaux) : Joe Johnston, et enfin un directeur de production « special effects » : Bob Shepherd.

VISTAVISION

▶ Cette belle équipe constituée, restait à régler le problème de la qualité des contretypes truqués. Le film en extérieur et en studio étant tourné en 35mm Scope, Dykstra ne pouvait tourner en 70mm, ce dernier format n'étant plus traité au stade du négatif; il eut l'idée d'utiliser le matériel « Vistavision » dont les qualités de finesse de grain et d'optique lui donnaient toute satisfaction. Le système « Vistavision » utilise la pellicule 35mm à l'horizontale, sur 8 perforations (comme une diapositive). Toutes les prises de vues de maquettes furent donc faites en 8 perforations et c'est le département « Truca » qui renversa et anamorphosa l'image définitive. Le gain en qualité est très sensible.
Pour les 365 plans truqués sortis de l'usine à mitonner les galaxies, il y eut plusieurs composants. D'abord les X Wings et les T.I.E se battant; les passages de vaisseaux, celui de Darth Vader, celui de Han Solo, le vaisseau pirate, la planète Death Star, les mini-explosions, les très longs mini-décors figurant les rues de Death Star pour y plonger et prendre l'enfilade à grande vitesse au milieu des crépitements de lasers. Enfin le « tracteur » des Jawas filmé au ras du sol, au ralenti et ne mesurant pas plus de 80 cm de haut.

LES MAQUETTES

▶ Parlons d'abord de la fabrication de tous ces objets. Le département « Miniature » a eu les plans de 75 modèles à articuler sur un « pilon » (bleu comme le fond). Le rôle de ce pilon étant de soutenir, d'articuler, de fournir le courant nécessaire aux diodes des éclairages, la fumée pour les explosions, le refroidissement de toutes ces lumières. Chacun des modèles pouvait être d'une échelle différente en fonction de sa grandeur relative à l'écran; il était construit différemment suivant qu'il était suspendu dans l'air par des fils ou relié au pilon par l'avant, par l'arrière, par-dessus, par-dessous. Enfin les matériaux de construction : pour le navire pirate et Death Star, une armature métallique, du bois recouvert de résine acrylique; pour les petits vaisseaux : de la matière plastique moulée et même de la mousse de polyuréthane vernie pour les X Wings et le T.I.E qui devaient exploser.
Les mini-explosions furent l'objet d'une recherche particulière où les artificiers dosèrent les étincelles, le flash, les particules éclatées et les fumées colorées, le tout filmé avec des caméras à grande vitesse.
Tous les vaisseaux furent dessinés par Colin Cantwell et remaniés par Joe Johnston.

LE TOURNAGE

▶ Le même Johnston qui, participant à l'étape suivante du tournage, étudia longuement les films de batailles aériennes de la guerre 39-45 entre Spitfires et Messerschmidts, Mustangs contre Stukas pour recréer le ballet mortel de ces poursuites.
Chaque tournage fut étudié séparément. On pourrait détailler tous les pièges que la technique « composite » recèle, sachons seulement que chaque plan a été tourné avec une pellicule noir et blanc d'essai (chaque vaisseau tourné séparément), et ces essais étudiés en « sandwich » sur table de montage (c'est-à-dire visionnés superposés), on arrivait par tournages successifs aux mouvements correspondants souhaités. Les tournages proprement dits pouvaient ensuite se faire en couleur pour les vaisseaux, puis en haut-contraste pour les caches.

LE ROTOSCOPE

▶ Ce département d'animation travailla sur deux sortes de plans. Les premiers qui arrivaient de Londres étaient en scope et demandaient avant leur livraison définitive à être truqués. Par exemple celui des deux soleils de Tatooine (où les animateurs en ont rajouté au moins un!), ou encore les lasers dans les couloirs du vaisseau pirate, ou enfin le fameux combat aux épées-lasers pour lequel les animateurs ont détecté, en projetant image par image les plans sur leur table de banc-titre, toutes les positions des épées (blanches, fines et non lumineuses) pour fabriquer une animation-néon, filmée sur fond noir et rajoutée aux plans de combats à l'aide de la truca.
L'autre intervention du Rotoscope s'est faite sur les plans « maison » fabriqués par Dykstra en Vistavision. Adam Beckett avait pour cela un autre banc-titre, équipé de 8 perforations; il a créé pour ces plans les lasers, les explosions animées, les rayons, mais aussi les caches animés et des caches redessinés et rectifiés pour éliminer certains reflets bleus sur les maquettes.
Enfin, en accord avec le département, Dan O'Bannon, que nous connaissons un peu en France, a créé les animations sur ordinateur que l'on voit dans la salle du briefing, ou dans les viseurs des X Wings.

MONTAGE ET TRUCA

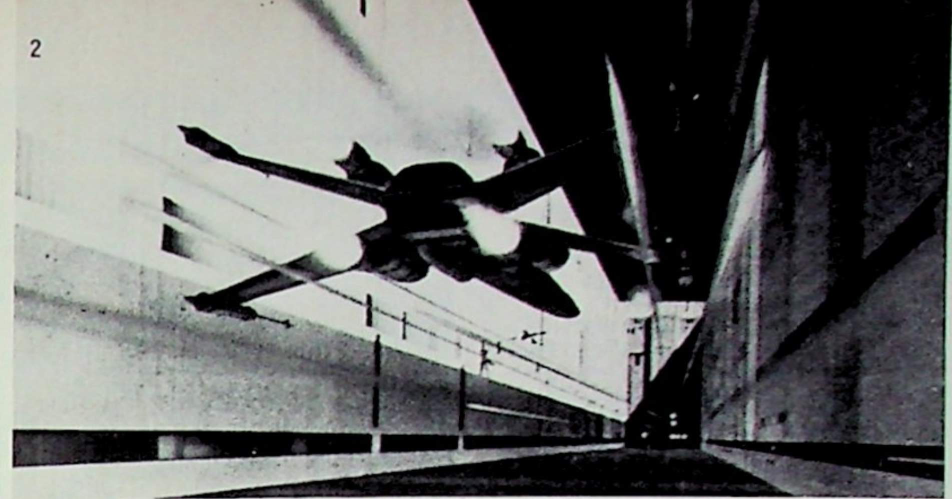
▶ Chaque plan pouvant comporter jusqu'à douze éléments à mélanger, le montage-vérification « calait » tous les tournages les uns par rapport aux autres et c'était au département « Truca » d'intervenir. Il y eut deux Trucas bien distinctes : la première, construite à San Fernando à partir d'éléments d'une Truca Vistavision ancienne fut commandée par « Stepping motors » et asservie par ordinateur. Elle a travaillé uniquement sur le premier stade des trucages : la fabrication « 8 perfos » des plans truqués complets.
Il y eut de gros problèmes au niveau des caches : en effet s'il est possible de masquer parfaitement un vaisseau opaque, les difficultés commencent quand on veut intégrer dans l'image la fumée d'une explosion : on doit avoir des caches presque transparents, impalpables! Les pellicules utilisées furent bien sûr le haut-contraste, mais aussi le « séparate » moins contrasté. Pour la couleur, on prit selon les plans soit du 5349 C.R.I. inversible pour les plans scope, et le plus souvent le tout nouveau master 5243 pour les plans 8 perfos.
La deuxième Truca a été réalisée pour le stade ultime : le passage du 8 perforations au scope (4 perfos) et pour tous les trucages scope/scope.

D'AUTRES FILMS...

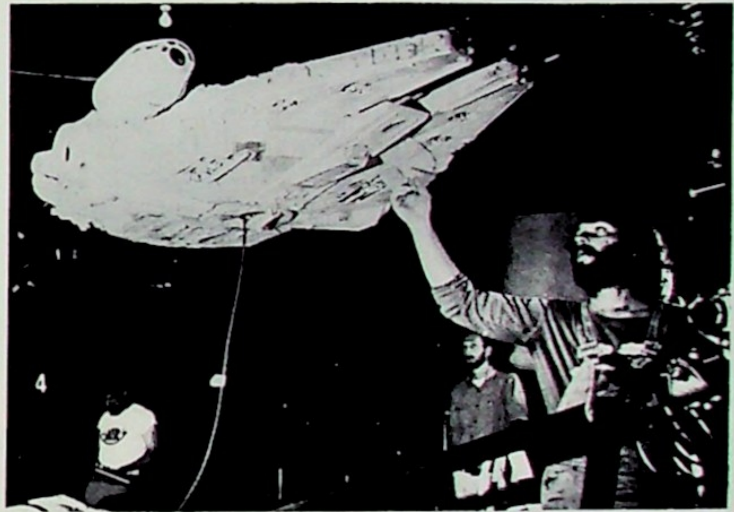
▶ Voilà (presque) tout ce qu'on peut dire au sujet de cette épopée technologique qui dura trois ans et qui portera ses fruits encore longtemps sur d'autres films.
Le film de Spielberg simultanément tourné, avec les mêmes techniques a fait, lui aussi, avancer ces modes de trucages et l'énorme succès de **Star Wars** fait présager que l'on n'est pas au bout de nos éblouissements.
Puissent ces techniques merveilleuses de froides perfections susciter des films qui oublieraient les stéréotypes de la science-fiction et nous plongeraient tout vifs dans l'onirisme et le surréalisme.

MICHEL SAIGNES

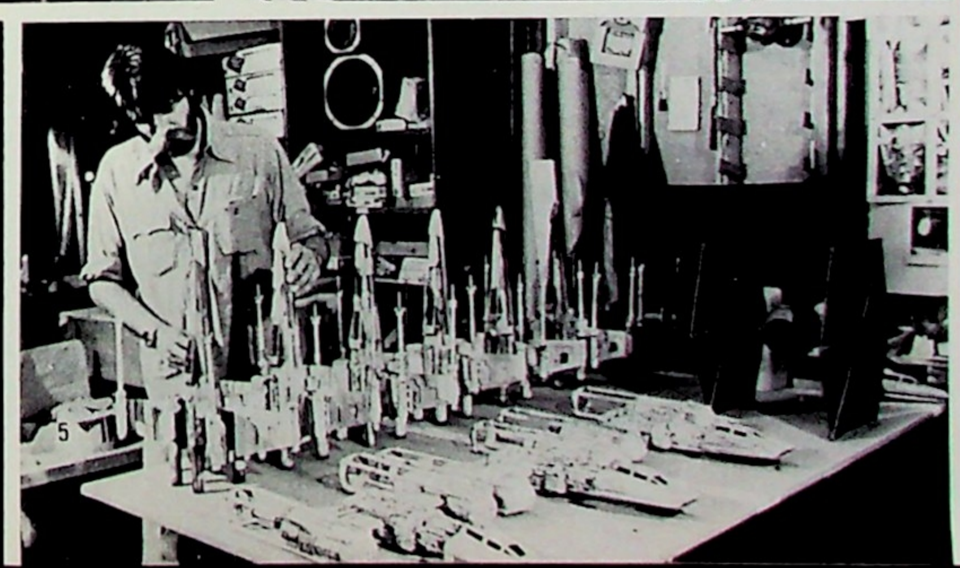








1. Joe Johnston, illustrateur, dessine les perspectives en trompe-l'œil qui fermeront les rues de Death Star...
2. ... et le résultat à l'écran.
3. Grant Mc Cune met la dernière main à un X. Wing.
4. La maquette du vaisseau de Han Solo.
5. Quelques-unes des maquettes de X. Wings nécessaires au tournage. Le département « miniature » a réalisé 75 modèles différents, chacun à 10 ou 15 exemplaires de différentes échelles et en différents matériaux.



LE CONTINENT OUBLIÉ (PEOPLE THAT TIME FORGOT), de **Kevin Connor** (G-B/U.S.A., 1977), avec **Patrick Wayne, Thorley Walters, Doug McClure, Dave Prowse, Sarah Douglas, Dana Gillespie** (17-8). ▶

« Une expédition affronte les périls polaires pour retrouver un explorateur disparu : elle découvre une région tropicale au cœur du continent glacé, dans laquelle elle affrontera des primitifs belliqueux, des monstres antédiluviens et une montagne crachant le feu. »

L'agréable surprise que voilà, après les déceptions que furent les « **6e** » et « **7e** » continents de la même équipe productrice-réalisatrice. D'extraordinaires paysages, de non moins splendides décors s'intégrant habilement aux vues réelles, et quelques bons effets spéciaux suffisent à nous maintenir constamment intéressés, au moins sur le plan purement visuel. Les animaux sont rares, mais crédibles, la séquence du combat aérien contre le ptéranodon ne manquant pas de virtuosité. Et le déluge de feu terrestre enveloppant les héros dans la séquence finale compense les scènes sans originalité opposant les explorateurs aux indigènes agressifs. Bref, cette fois, l'on a eu une petite idée du monde fabuleux jailli des pages d'Edgar Rice Burroughs. (P.G.)





L'ENFER MÉCANIQUE (THE CAR), de **Elliot Silverstein** (U.S.A., 1977), avec **James Brolin, Kathleen Lloyd, John Marley** (28-9).

◀ « Venue de nulle part, une étrange automobile noire sans chauffeur sème la mort et la terreur dans une paisible bourgade au cœur de l'Arizona. Doté d'une existence quasi-diabolique, le véhicule est-il vraiment détruit, quoique enseveli sous une montagne minée par les policiers dans une ultime tentative pour vaincre ce démon roulant? »

Plus angoissant encore que le **Duel** de Steven Spielberg de fameuse mémoire, ce film innove sur tous les plans, utilisant fonctionnellement le décor lugubre du désert rocailleux (où le monstre mécanique se réfugie après chaque forfait comme un animal), développant un script jouant franchement la carte du surnaturel intégré dans l'existence banale quotidienne. Réalisation

magistrale du trop rare Elliot Silverstein, où les cascades de véhicules, pour une fois, ne sont pas gratuites. L'idée d'assimiler le Diable (dont jamais on ne parle tout en y pensant constamment) à une voiture veut-elle symboliser le triomphe de la machine sur les humains qui l'ont conçue? C'est probable, mais ce dont nous sommes certains, c'est que le cinéma fantastique s'est enrichi d'une nouvelle source d'horreur bien rafraîchissante. (P.G.).

L'ESPION QUI M'AIMAIT (THE SPY WHO LOVED ME) (12-10).
Voir critique dans ce numéro.

LA GUERRE DES ÉTOILES (STAR WARS) (19-10).
Voir dossier dans notre n° 2, et analyse dans ce numéro.

LES HOMMES D'UNE AUTRE PLANETE (MARS MEN), de **Chen Hun Ming** (Hong-Kong, 1976), avec **Yen Chiang Lung, Wang Pao Yu, Yen Tsiao, Fang Yen** (27-7).
« Des soucoupes volantes envahissent la Terre, commandées par deux génies du mal, qui veulent s'emparer d'une pierre magique qui leur donnera la faculté de dominer l'univers tout entier. Les terriens s'organisent peu à peu, et un robot géant est envoyé dans l'espace où se déroule une bataille gigantesque. »
Nullissime produit de science-fiction. (A.G.)

▼



L'IMPRÉCATEUR, de **Jean-Louis Bertucelli** (France, 1977), avec **Jean Yanne, Michel Lonsdale, Michel Piccoli, Jean-Pierre Marielle, Marlène Jobert** (7-9).
Bien sûr, ce n'est pas parce que le titre fait vaguement penser à **L'Exorciste** que **L'imprécateur** appartient au genre fantastique. Mais, et d'abord, parce qu'il est construit selon un schéma classique (dont le plus célèbre exemple est **Au cœur de la nuit**) : des choses bizarres arrivent, le protagoniste se réveille à la fin, c'était un rêve, mais dans la réalité qu'il retrouve apparaissent les prémices des événements qu'il a vécus en rêve.
Contrairement à un autre film au sujet voisin, au titre plus délibérément fantastique (**Le Diable dans la boîte**, de Pierre Lary, entièrement réaliste) **L'Imprécateur** décrit donc une aventure mystérieuse, dont les éléments ne sont pas réductibles à l'exposé cartésien — sauf si l'on accepte l'alibi de l'onirisme. Fidèle au roman de René Victor Pilhes (co-scénariste et dialoguiste), le film de Jean-Louis Bertucelli nous dépeint l'histoire de cette entreprise multinationale, et plus particulièrement de son siège parisien : un subversif mystérieux distribue des messages énigmatiques au personnel, organise des court-circuits dans les mécanismes du commandement, tandis qu'apparaît une fissure dans les fondations du gratte-ciel de la firme. L'insolite du rêve tourne au cauchemar lorsque le « staff » (cf. la distinction, marquée dans le livre plus que dans le film, entre ceux qui sont « on the staff », l'état-major, et « on the line », les exécutants), accompagné des envoyés de la direction américaine, se rend dans les sous-sols, pour explorer des hasardeuses catacombes, et se transforme en tribunal clandestin, inquisiteurs contre imprécateur...
L'imposant budget a permis une reconstitution extrêmement soignée et convaincante du périple dans le souterrain; il a aussi amené une réunion d'acteurs de premier plan, Piccoli, Yanne, Brialy, Marielle et Lonsdale, flanqués de Marlène Jobert et de Christine Pascal dans des rôles secondaires. Bertucelli utilise avec bonheur des réminiscences de cet avatar du film fantastique qu'est le film-catastrophe.
L'œuvre engendre pourtant une certaine déception. Cela vient-il de l'importance du budget, ou du respect trop grand apporté au livre originel? L'intérêt de ce dernier ne résidait pas seulement dans le sujet, dans cette satire des mœurs des « multinationales » assaisonnée de fantastique. Il y avait une cohérence, une unité dans le roman de Pilhes, qui lui venaient d'un certain ton, une sorte de pastiche gourmé du « Monde », un équilibre subtil entre la raideur du style et l'énormité du canular fantastique. En ce sens, les textes mêmes de l'Imprécateur, ces rouleaux de parchemin, avaient un rôle essentiel : ils scandaient l'action en en donnant une sorte de résumé condensé, accentuant le côté précieux du style, dévoilant les analyses politiques ou sociologiques. Dans le film (et malgré la part qu'y a pris Pilhes lui-même, qui réfute les critiques rabaissant le film par rapport au livre) il n'y a pas l'équivalent cinématographique de ce « style ». L'impact des textes subversifs eux-mêmes est noyé par le discours cinématographique.
Il est aussi facile que vain, après coup, d'indiquer ce qu'il eût fallu faire : trouver un équivalent cinématographique, redonner, par contraste, à l'écrit son rôle privilégié en accentuant l'impact des seuls « messages » de l'Imprécateur, essayer une combinaison texte-image qui profitât, dans un registre satirique original, des acquis de toute une école française plus ou moins avant-gardiste, et dont les performances demeurèrent minces sur les plans du fantastique, du divertissement ou de la satire. En ce sens, l'échec relatif de **L'Imprécateur** nous afflige comme une occasion manquée. (P.-L. T.).

LE JARDIN DES MORTS (GARDEN OF THE DEAD), de **John Hayes** (U.S.A., 1973), avec **John Denis, Duncan McCloud, Eric Stern, Marland Proctor** (21-9).
« Exécutés à la suite d'une tentative d'évasion, des prisonniers d'un camp disciplinaire américain reviennent à la vie, sous forme de zombies, et massacrent peu à peu les responsables de leur mort. »
Sur un thème assez proche de celui de **La Nuit des morts-vivants**, ce petit (59 minutes!) film en couleurs possède un charme certain, celui d'une série B très réussie, avec quelques scènes réellement angoissantes dans un décor inquiétant, inu-

sité pour ce genre de production. A signaler, de surprenants maquillages. (J.-C. M.).

LA MAISON DE L'EXORCISME (LISA E IL DIAVOLO), de **Mario Bava** (scènes additionnelles d'**Alfred Leone**) (Italie, 1972), avec **Telly Savalas, Silva Koscina, Alida Valli** (28-9).

« Dans une étrange demeure, des touristes en panne de voiture sont mis en présence d'une comtesse aveugle, de son fils dément, et d'un bizarre serviteur qui collectionne des mannequins de cire à l'effigie des occupants du logis. »

Comment juger le film de Mario Bava, puisqu'un tâcheron y a ajouté des séquences avec Robert Alda en exorciseur et Elke Sommer en possédée du démon, pour profiter bassement du succès du film de William Friedkin (Bava ayant tourné le sien en 1972, donc antérieurement)! Il en résulte un récit incohérent; cette vile « cuisine » qui se moque effrontément du spectateur est un triste exemple des mœurs mercantiles qui règnent chez certaines maisons de distribution cinématographiques. (P.G.).

RAGE! (RABID) (3-8).

Voir critique dans notre n° 2.

REPTILICUS, LE MONSTRE DES MERS (REPTILICUS), de **Poul Band** et (version U.S.) **Sidney Pink** (Danemark, 1962), avec **Carl Ottosen, Ann Smyrner, Mimi Heinrich, Asbjorn Andersen** (17-8).

« Appliquant les lois de la paléontologie, un groupe de savants danois reconstitue, à partir du bout de la queue d'une bestiole préhistorique, l'animal complet. Seul inconvénient pour les habitants de Copenhague : le monstre est vivant! »

Ce film danois, vieux de quinze ans, nous parvient dans sa « version américaine », probablement coupée et remontée. Seul son titre a permis à cette bande aux truquages grotesques, aux couleurs délavées, de figurer parmi les films de grands monstres ayant bénéficié, soit d'une reprise, soit — c'est ici le cas — d'une première exploitation à Paris. (J.-C. M.).

SINBAD ET L'ŒIL DU TIGRE (SINBAD AND THE EYE OF THE TIGER) (10-8).

Voir critique dans notre n° 2.

Ces notes ont été rédigées par Alain Gauthier, Pierre Gires, Jean-Claude Michel, Paul-Louis Thirard.

TABLEAU DE COTATION

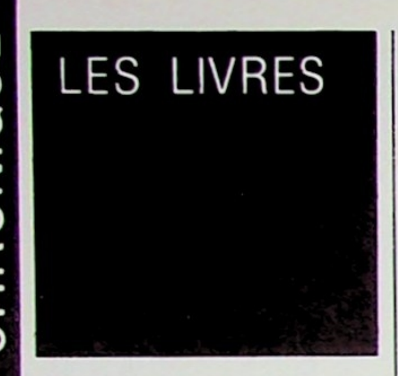
Coté par :
Alain **S**chlockoff
Robert **S**chlockoff
David L. **O**verbey
Pierre **G**ires

Cotation :
0 : nul
1 : médiocre
2 : intéressant
3 : bon
4 : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	RS	DO	PG
Le Continent oublié (Kevin Connor)	2	2		2
L'Enfer mécanique (Elliot Silverstein)				3
L'Espion qui m'aimait (Lewis Gilbert)	4	3	2	4
La Guerre des étoiles (George Lucas)	3	4	3	4
Les Hommes d'une autre planète (Chen Hun Ming)		0		
L'Imprécateur (Jean-Louis Bertucelli)			2	1
Le Jardin des morts (John Hayes)	1	1		
La Maison de l'exorcisme (Mario Bava, Alfred Leone)	0	2	0	1
Rage! (David Cronenberg)	2		2	
Reptilicus (Sidney Pink)			1	0
Sinbad et l'œil du tigre (Sam Wanamaker)	2	2	2	3



L'ÉCHO DES SAVANES
SPÉCIAL U.S.A
N°6
8 FRANCS
NEAL ADAMS
JEFF BONIVERT
JEFF JONES
MIKE KALUTA
RALPH REESE
BASIL WOLVERTON
WALLACE WOOD
BERNI WRIGHTSON
ACTUELLEMENT
EN VENTE
DANS TOUS
LES KIOSQUES



Lettres fantastiques

●●

Fabriques[1], premier roman d'un jeune journaliste, déconcertera bon nombre de lecteurs : ceux qui désirent qu'on leur raconte des histoires, ceux qui n'aiment que la recherche verbale du nouveau roman, ceux qui veulent leurs poids de monstres et de sang. Ce livre, irracontable et inclassable, devrait pourtant plaire à certains amateurs de littérature fantastique à « fantasmes ». François Rivière, alias, dans son roman et dans la vie, Celia Gordon (de son état romancière), y décrit le cinéma de ses pensées. Cet univers de rêves éveillés, de réflexions au jour le jour, de souvenirs d'enfance, de descriptions de scènes pornos, bref de farces et attrapes en tous genres, donne une impression d'irréalité totale. Car les personnages errent sur la scène du monde comme s'ils étaient les acteurs d'une pièce de théâtre. Ils donnent une représentation en laquelle ils ne croient pas vraiment, mélangeant désirs, songes et événements quotidiens. Ils manquent de prise sur la réalité. Ils se dédoublent. Ils ont du mal à vivre, à s'accepter, à s'assumer, à croire qu'ils existent : désagrégation de personnalité assez inquiétante qui j'espère n'a pas atteint leur créateur. Un récit étonnant, désinvolte, insolent, tout en clins d'œil, en soupirs de jubilation, qui ne cherche qu'à mener le lecteur en bateau, et y réussit parfaitement.

●●

Le thème du double est certainement l'un des plus fascinants de toute la littérature fantastique, car il nous concerne encore plus directement que les autres thèmes : le double c'est le dédoublement de la personnalité, le split, la désagrégation du moi, le début de la schizophrénie. Le double, c'est aussi le côté narcissique de chacun de nous. Et pourtant ce thème fascinant est, selon Jacques Goimard et Roland Stragliati (***Histoires de doubles***[2]) relativement rare, car trop dérangeant pour le public et même pour certains auteurs. La rareté des textes explique donc en partie le fait que cette anthologie rassemble autant de récits célèbres. C'est un véritable livre d'or, avec « L'histoire de Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre » de Chamisso, avec des contes d'Hoffmann, d'Andersen, de Sheridan Le Fanu, d'Algernon Blackwood, de Nathaniel Hawthorne, d'Edgar Poe, de Maupassant, d'Henry James... Des textes connus, mais surtout des contes extraordinaires que l'on aurait trop tendance à oublier dans des recoins de bibliothèque sous prétexte qu'ils sont devenus des classiques du genre. Car c'est un véritable régal de les relire et de les avoir enfin réunis au même endroit.

●●

En 1972, lisant par hasard ***Les Gens de Misar***, j'avais eu l'heureuse surprise de découvrir un superbe roman fantastique, baignant dans le même climat étrange et mystérieux que ***Le Rivage des Syrtes*** ou ***Le Désert des Tartares***. Le nom de Nicole Avril était alors totalement inconnu. Cinq ans après, son troisième roman, ***Le Jardin des absents***[3], se trouve en bonne place sur le classement de l'Express, sur la liste du Goncourt et du Renaudot. Il est pourtant toujours aussi insolite, déconcertant et personnel.

Une île-prison abrite des hommes et des femmes privés de mémoire, qui ne se souviennent même plus des raisons de leur emprisonnement ni des crimes qu'ils ont commis. Des gardes muets, omniprésents, surveillent les vains essais que font ces malheureux pour recréer un semblant de société. Mais inventer des relations de groupe lorsque la mémoire, et par conséquent la culture, l'histoire, font défaut est une entreprise vouée à l'échec, et frustrante. Cette privation de la mémoire est la pire torture qui puisse exister, et la plus insidieuse. L'un des plus beaux passages du roman, et l'un des plus ambigus, décrit la distribution de vêtements qui arrivent de l'Extérieur. Tous se ruent sur le tas de chiffons, se battent pour s'emparer de ces habits qui représentent leur seul contact avec le Dehors, et avec une vie sociale dont ils sont privés. Mais cela se transforme en mascarade et les vêtements, qui sont en général ce qu'il y a de plus représentatif d'une vie sociale, ne sont dans ce cadre d'île-prison que des oripeaux, des objets archéologiques qu'ils touchent dans l'espoir vain de retrouver des bribes de leur passé. Ces êtres ne sont plus que des pantins, qui souffrent, dansent, mangent, boivent, en musique, sous l'œil des pouvoirs extérieurs invisibles mais toujours présents.

Pas beaucoup d'optimisme dans ce très beau roman, où les seuls personnages qui s'en tirent étaient prêts à toutes les compromissions.

●●

Pour terminer, deux livres récents ayant inspiré les producteurs d'Hollywood et dont on attend avec impatience les transpositions cinématographiques.

Le premier est de William Goldman, auteur et scénariste de **Marathon Man**, **Butch Cassidy**, **Les Hommes du Président**, etc. Lorsqu'on lit beaucoup, il devient de plus en plus difficile d'être surpris et épaté. Or, dès le début de ***Magic***[4] j'ai ressenti ce petit frisson béni annonciateur des grands suspenses. Goldman explore dans ce nouveau roman les méandres obscurs d'un esprit hors du com-



mun, celui de Gorky Withers, vedette de music-hall en proie à des forces occultes redoutables qui ne le laissent jamais en paix. Un récit que l'on ne peut raconter sans déflorer le sujet ni gâcher les effets de surprise. Mais Goldman a un talent particulier pour renouveler les grands thèmes fantastiques de la possession et du dédoublement de personnalité.

Avec son premier livre, ***Carrie***, Stephen King est devenu l'un des maîtres du fantastique et de l'épouvante. ***Salem***[5] est la chronique d'une petite ville des États-Unis, Jerusalem's lot, dont s'emparent des forces sataniques, grâce à la présence bien pratique d'une sombre demeure maléfique. Un grand roman fantastique de facture classique fourmillant de personnages pittoresques dans le décor très bien campé d'une paisible bourgade provinciale. Mais cette calme cité va peu à peu devenir le temple contemporain de l'horreur et les êtres humains que l'on s'était mis à aimer ou à détester au fil des pages, vont eux se transformer en monstres assoiffés de sang. Une fin bien peu originale pour un si bon roman. Espérons malgré tout que le film sortira bientôt.

MARIANNE LECONTE

1. Ed Le Seuil, Coll. Fiction et Cie.
2. Presses Pocket.
3. et 4. Albin Michel.
5. Alta.

Monstres à lire

Le cinéma américain par ses auteurs

par Eric Leguebe
(Ed. Guy Authier)

Eric Leguebe vient de faire paraître un volume sur le cinéma américain présentant la particularité d'être un recueil d'interviews inédites accordées par une quarantaine de réalisateurs, parmi lesquels Frank Capra, John Ford, Howard Hawks, Sam Peckinpah. Habilement conçu, ce livre offre un double intérêt : une approche des grands réalisateurs, et, pour nos lecteurs plus particulièrement, des informations sur le cinéma fantastique, puisque s'expriment notamment dans cet ouvrage William Castle, Roger Corman, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jacques Tourneur, Robert Mulligan, Franklin Shaffner et quelques autres ayant œuvré dans le domaine qui nous est cher. Les différentes questions permettent de cerner à la fois la personnalité des réalisateurs ainsi que leur méthode de travail. **A.G.**

Fantastic Television

par Gary Gerani
et Paul H. Schulman
(LSP Books Ltd)

Venu d'outre-Atlantique, voici le plus frustrant des volumes de référence parus ces derniers temps. Il est vrai qu'il ne nous est pas destiné, et ne sera probablement jamais traduit dans la langue d'un pays qui, s'il a eu ses *Intervilles* et ses variétés en Eurovision, a toujours ignoré *Star Trek, Outer Limits* ou *Thriller.*

Voici quelques années pourtant, grâce sans doute à l'étourderie de quelque programmateur renvoyé depuis à d'autres occupations, nous pûmes voir de rares specimens de ces productions dont les U.S.A. font une consommation dont le présent volume n'offre qu'un choix.

Mais ce choix est excellent : voici, pour la première fois répertoriés, tous les épisodes, les réalisateurs, les comédiens ayant fait la fortune de chaque série. En particulier, citons Boris Karloff dont les 67 *Thrillers* sont ici recensés, avec, pour chacun, un court scénario. Et Rod Sterling, dont nous connaissons quelques productions, qui se révèle l'un des plus prolifiques.

Quelques absents, bien sûr, mais ce sera sans doute pour un second volume : *The Munsters, The Addams Family, Dark Shadows*, cités dans le présent ouvrage, mériteraient sans doute une étude détaillée.

De quoi rêver abondamment, de quoi enrichir également son répertoire d'épithètes malsonnantes à l'égard des programmateurs français, si peu enclins à donner au petit écran d'autres dimensions que celles, étriquées, qui leur conviennent d'ailleurs si bien. **J.-C. M.**

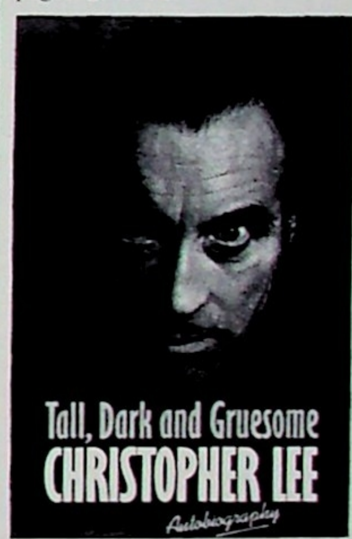
Tall, Dark and Gruesome

par Christopher Lee
(W.H. Allen, Londres)

Mieux vaut le dire tout de suite : ce livre, recueil de souvenirs, n'est pas celui que nous étions en droit d'attendre de la part de Christopher Lee. Le cinéma n'y occupe qu'une place des plus réduites : il faut attendre la page 128 pour que soit mentionné le titre **Corridors of Mirrors**, premier film de l'auteur.

La carrière, assez surprenante et chaotique, de l'acteur anglais, est ensuite survolée d'assez haut, avec, de loin en loin, quelque escale sur un film particulier — pas toujours celui que l'on pourrait croire, d'ailleurs. Lee semble posséder une mémoire des plus confuses, faisant se succéder des titres dont les productions respectives sont espacées de deux ou trois ans, passant sous silence quelques créations importantes (à nos yeux), et s'attardant sur quelques insignifiantes apparitions dans des films « de prestige »...

Pas grand-chose, donc, pour le public de l'acteur Christopher Lee. Reste l'homme. Celui qui se raconte, en ces trois cents pages parfois saupoudrées d'un humour discret. Les rencontres, les incidents, les bonheurs, les drames d'une vie mouvementée. Si les derniers films de Christopher Lee ne vous ont point apporté ce que vous en espériez, vous en trouverez l'explication quelque part en ces pages. **J.-C. M.**



House of hammer

(Top Sellers Ltd, Londres)

L'Angleterre, assez curieusement, a toujours été une terre difficile pour les magazines « marginaux » (science-fiction, fantastique, bandes dessinées), hormis les comics américains largement diffusés. C'est pour cette raison qu'on ne peut, aujourd'hui, que saluer le seizième numéro de « House of

Hammer », revue dont l'existence comble une lacune.

S'adressant aussi bien aux amateurs de S.-F. et de fantastique qu'aux fans de BD, « House of Hammer » propose dans chaque numéro un grand classique du cinéma fantastique emprunté au catalogue de la Hammer Film adapté en BD par des artistes de talent, d'autres BD plus courtes aux scenarii originaux dans la tradition de *Creepy*, enfin des articles sur le cinéma fantastique et des rubriques d'information.



Parmi les collaborateurs réguliers, il convient de signaler un véritable artiste, Brian Lewis, à qui l'on doit les magnifiques couvertures de la revue depuis le n° 2. Maître de la couleur, Brian Lewis l'est également dans le noir et blanc, témoins ses versions du *Monstre* ou de la *Légende des 7 Vampires d'Or*.

D'aspect assez « pauvre » au début, la qualité de « House of Hammer » ira croissant avec son succès : distribution aux U.S.A., édition espagnole, et, finalement, son passage mensuel avec le numéro 9. **J.-M. L.**

(House of Hammer, 135-141, Wardour Street, London WI, Angleterre.)

Panorama de la S.F.

« Le crapoteau vindicateur, rappelant par son aspect une souche vermoulue, a coutume de se dresser sur ses pattes de derrière, dans la position adéquate, et de simuler un poteau indicateur près d'une piste de montagne, fourvoyant les marcheurs; lorsque l'un d'eux tombe dans un gouffre, il y descend afin de s'en repaître. S'il agit de la sorte, c'est uniquement parce que les services de nettoyage de la Réserve négligent l'entretien des poteaux; ainsi, la peinture s'écaille, le bois pourrit, et ils finissent par ressembler aux animaux dont je viens de parler. A leur place, n'importe qui ferait la même chose. »

Stanislas Lem,
Mémoires d'Ijou Tichy, p. 18.

●●

Il est peu d'auteurs de science-fiction qui tentent d'être drôles dans leurs écrits. Il y eut par le passé Fredric Brown avec **Martiens Go Home**, **Fantômes et Farfafouilles**... il y a Robert Scheckley, Ron Goulart, Dick Lupoff, Christopher Anvil. Chacun essayant à sa façon de faire rire ses contemporains en parlant du futur. Anvil reste proche du space opera classique (**La Planète de Pandore**, Galaxie-bis, Opta), Lupoff donne dans la parodie, Goulart dans la farce, Sheckley dans l'irréel. Quant à Stanislas Lem il utilise à l'excès un comique des mots, des objets et des situations qui demande un temps d'accoutumance et qui risque de lasser assez vite.

●●

L'humour de Lem est un humour presque uniquement rhétorique, ce *crapoteau vindicateur* invité à commencer ce panorama en apporte une preuve. Mais il y a aussi chez Lem des sous-entendus moralisateurs et une présentation des faits qui place toujours l'homme et la société en position d'accusés et de coupables. Relisez le paragraphe cité plus haut et vous vous apercevrez que le pauvre crapoteau n'en peut mais, que seuls les services d'entretien sont coupables et que ce sont les véritables poteaux qui tendent à ressembler aux crapoteaux et non l'inverse. Perversion du mythe du caméléon qui, lui, essaie de copier ce qu'il approche.

●●

Les Mémoires d'Ijon Tichy (Calmann-Lévy) est une suite de nouvelles présentant des savants tous plus fous les uns que les autres, l'un invente l'âme immortelle, l'autre un univers en boîtes dont il est le Dieu... Présentant des robots qui se prennent pour des êtres humains et réciproquement. Présentant l'Apocalypse dans un amoncellement de détritus.

●●

Lune Fourbe d'Algis Budrys (Presses Pocket) est un livre plus noir qui conduit le lecteur, par-delà la mort, dans l'univers de la folie. Un univers effrayant qui se situe sur la lune, labyrinthe d'origine inconnue tuant les hommes qui tentent de percer ses secrets. **Lune Fourbe** est un livre déroutant, hésitant entre cette exploration/conquête et la description du centre de recherches qui dirige l'opération à partir de la Terre, avec ses hommes-cobayes qui partent et qui meurent à moitié, qui sombrent dans la folie ou qui cherchent dans leurs névroses la force nécessaire pour surmonter l'épreuve. **Lune Fourbe** est en effet aussi et surtout un roman psychologique et une réflexion de Budrys sur la vie, la mort, l'amour. Une réflexion sur le pouvoir et sur les jeux de force et d'intelligence dans une grande entreprise, avec leurs conséquences en termes de folie, de haine et d'envie. Paru à l'origine en 1960, **Lune Fourbe** est un classique de la science-fiction et est parfois considéré comme l'une des œuvres marquantes du genre.

●●

Les temps semblent d'ailleurs être à la réédition des classiques, connus ou inconnus. L'abondance de collections de poche fait que celles-ci se disputent les meilleurs romans publiés depuis dix ou quinze ans en France en édition reliée ou brochée. Tous les romans de Van Vogt parus au Club du Livre d'Anticipation, au Rayon Fantastique, ou dans d'autres collections étaient déjà disponibles en poche, il en est maintenant de même de ceux de Philip K. Dick, avec récemment **Au Bout du labyrinthe** (J'ai Lu).

●●

Parmi les classiques moins cotés chez les éditeurs et auprès des lecteurs, Edmond Hamilton constitue un outsider de choix et la réédition de **L'Arme de nulle part** (Masque Science-Fiction) célèbre le retour à la mode du space opera le plus classique. Retour symbolisé aussi par le succès de **Star Wars** au cinéma.

Il y a différents types de space opera et l'on pourrait en jouant sur les mots dire que selon l'auteur ils sont opérette, opéra-bouffe, opéra à l'italienne ou drames wagnériens. Il y a **Dune** à l'une des extrémités du répertoire et peut-être les livres de Hamilton à l'autre, qu'il les ait écrits au tout début de sa carrière, ou bien, comme celui-ci seulement quelques années avant sa mort.

●●

L'Arme de nulle part commence ainsi :

« Les étoiles l'observaient et il lui sembla qu'elles murmuraient : Meurs, Loup des Étoiles. Ta course s'achève ici. »

Ainsi est donné au livre son ton, un ton d'épopée sur fond d'étoiles, un ton de rêve et de violence. Les héros sont certes des archétypes, propices à l'expression de sentiments purs, sans faiblesses, il y a Morgan Chane, Terrien adopté par les loups des étoiles et rejeté par ses frères pirates, il y a Dilullo le vieux mercenaire astucieux qui le prend en amitié, il y a d'autres mercenaires se vendant au plus offrant, servant des humanoïdes à la peau bleue ou d'autres à la peau blanche, sans souci autre que d'être payés. C'est un peu simple, contestable en diable, cela se lit vite et est d'un goût agréable.

●●

Classiques encore, **L'Agonie du globe** de Jacques Spitz (1935) et **L'Étoile de ceux qui ne sont pas nés** de Franz Werfel (1946) mais entourés d'une aura de sérieux et d'importance que n'avaient pas les titres cités plus haut. Le très long roman de Franz Werfel tient du récit initiatique, du roman philosophique en vogue au siècle précédent, du journal de voyage, mais d'un voyage se déroulant dans un monde distant du nôtre de plusieurs milliers d'années. Roman utopique aussi, comme le signale Gérard Klein dans la préface, **L'Étoile de ceux qui ne sont pas nés** (Robert Laffont, Collection Ailleurs et Demain) descend directement des livres de Gœthe, de Hesse et de Mann. C'est un livre intelligent, profond, empli de sensibilité, excessif, dans lequel on entre sans pouvoir ensuite s'en évader, labyrinthe intimiste et irréel où tout est noté et décrit d'une civilisation future raffinée et imparfaite.

L'Agonie du globe (Septimus Science-Fiction) est un roman étrangement moderne, bizarrement jeune dans son esprit et dans sa forme. Mais n'y eut-il pas il y a trente ans en France une génération d'auteurs d'*Anticipation Scientifique* maniant la satire et le cauchemar des fins de monde aussi bien que le font aujourd'hui les Brunner ou les Wylie. Le livre de Spitz est le récit très journalistique de la fin du globe terrestre tel que nous le connaissons, la description de sa séparation en deux parties égales, semblables aux moitiés d'une orange avant qu'on ne les presse pour en extraire le jus. Mais ici le presseur s'appelle Destin et le jus Humanité. Destin aveugle et inflexible, Humanité inconsciente et puérile, le pessimisme de Spitz devançait bien celui des auteurs actuels.

●●

Pour terminer ce panorama qui présente finalement peu de réelles nouveautés et donne bien ainsi l'image de ces mois d'automne, encore deux rééditions intéressantes : **L'Anneau de Ritornel** de Charles Harness (J'ai Lu) et l'**Enchassement** de Ian Watson (Livre de Poche). Deux romans antithétiques, l'un préoccupé des espaces infinis qui hébergent des Galaxies entières, l'autre concerné uniquement par les paysages intérieurs de l'être humain. L'un dû au plus grand émule de Van Vogt, l'autre au pionnier de la nouvelle vague anglaise. Lire les deux à la file devrait permettre à tous les lecteurs de faire un test sur leurs goûts en matière de science-fiction.

MARC DUVEAU



Je ne suis pas une légende

par Jacques Bergier
(Ed. Retz)

Quel savoureux film fantastique ferait la vie de Jacques Bergier! Il le suggère lui-même, en paraphrasant, pour le titre de son dernier livre, un noir roman de Matheson, qui engendra un long métrage encore plus noir.

Je ne suis pas une légende heureusement a les couleurs plus vives du kaléidoscope — encore que les implications de certaines pages fassent froid dans le dos. Bien qu'il jure ne pas savoir écrire, Bergier a un style bien à lui, narratif et pince-sans-rire, qu'on lit tout d'une haleine.

De Bergier, personnage hautement ambigu et irritant, que connaît-on? Une quarantaine de bouquins provocateurs et peut-être géniaux (ainsi *La Troisième Guerre mondiale a déjà commencé*, chef-d'œuvre de métapolitique); sa découverte de Lovecraft, sa part dans *Le Matin des magiciens* et *Planète* qui changèrent la façon de penser de l'homme contemporain; son amitié avec Pauwels; son accent inimitable, ses yeux plissés d'intelligence, et une éternelle cravate tachée de crème au chocolat. Sa mémoire fabuleuse, sa vision microphotographique et ses facultés de synthèse sont amèrement controversées (ce qui l'enchante). Sa personnalité est malaisée à cerner : il en gomme les contours d'un flou fumeux, en manipulant le paradoxe comme d'autres respirent.

Ces confessions soigneusement écrémées ajoutent des pièces manquantes à des puzzles historiques, scientifiques ou beaucoup plus subtils (... la Résistance, l'Atome, la Science-Fiction, l'Alchimie...) mais n'apportent guère de détail humain sur cet individu insolemment protéiforme.



On y voit à la fois le savant précurseur, le roi du coup monté « hénaurme », du canular à cinq dimensions (jamais complètement gratuit, toujours destiné à stimuler ses contemporains), et quelqu'un que sa superintelligence et ses capacités exceptionnelles isolent dans quelque haute et aride région, et qui essaie de se désennuyer par tous les moyens. Il s'est avancé dans tous les domaines de la connaissance, y jetant chaque fois une lumière inattendue. Réfutant les normes admises, œuvrant en contrepoint de la science officielle, il apparaît encore une fois dans ce livre comme un ferment vivifiant, moitié Balsamo moitié Laquedem. Jouissant profondément de sa singularité, buvant les critiques comme un vin régénérant, l'inclassable Bergier n'a jamais démenti être un extraterrestre en vacances sur la Troisième planète... On chuchote qu'il a le cerveau fait de supermolécules, et le cœur de glace, et de sexe point. Il est vrai que l'intimité de Bergier, c'est la connaissance. Mais si vous le voyez, un jour, suivre des yeux un enfant qui passe, quand il croit que personne ne regarde, c'est là que vous commencez à vous poser des questions sur l'énigmatique Monsieur Blumroch[1].

TCHALAI DERMITZEL.

1. Voir *Le Déjeuner avec le surhomme, ou Blumroch l'admirable*, de Louis Pauwels (Grasset).

Comic's Street

••

Dans une rue de Banlieue-sur-Seine, un soir d'hiver, s'étend l'ombre maudite du Pavillon Noir...
Rêve halluciné, vision anormale qui superpose au quotidien le plus médiocre l'inhabituel et l'incongru, plein de sang, de violence et de stupre, **Scènes de la vie de banlieue** de Caza (Dargaud) est un album à part, joli, affreux, fait de pièces juxtaposées au gré du hasard et de l'inspiration, parfois avec l'aide d'amis de longue date (*Le Troupeau aveugle* sur une idée de François Bazzoli). Les huit histoires de ce recueil se lisent comme des voyages faits sous l'emprise de la drogue, les pavillons de banlieue s'y transforment en vaisseaux pirates ou en leurs proies, navires de commerce promettant viols et butin abondant; une H.L.M. devient Arche de Noé le temps d'un mois d'août, quand « Ils » sont tous partis; les couloirs du métro sont un labyrinthe débouchant sur l'enfer, un enfer dans lequel la Métro-Police casquée et armée fera des resquilleurs de nouveaux poinçonneurs enchaînés à leur siège à l'entrée des quais. Le tout sublimé par le graphisme pointilleux de Caza et par des couleurs qui ne redeviennent vives que lorsque le rêve triomphe, laissant en arrière la grisaille quotidienne.

••

Autre graphisme précis et soigné, celui de Gal pour **Les Armées du conquérant** (Humanoïdes Associés). Gal est un dessinateur à la plume excessivement lente et les bandes qui composent ce cycle ont été distillées aux lecteurs de Métal Hurlant souvent avec plusieurs mois d'interruption, une parcimonie qui n'a fait que les rendre plus indispensables. En un temps qui se situe, comme tous ceux de l'heroic fantasy, avant que l'histoire n'ait commencé ou bien après qu'elle se soit terminée, en des lieux incertains qui rappellent tous les déserts de la Terre, « les Armées du Conquérant partirent pour envahir le Monde ». Hordes de guerriers déferlant dans le fracas des armes et des chevaux, cités antiques héritage de civilisations disparues, la peur attend les premières dans les vieilles pierres des secondes : monstres horribles, magiciens maudits, horreur indiscernable, maladies plus terribles que la peste... Les récits de Jean-Pierre Dionnet sont froids, dépouillés, allant avec une lenteur sombre vers des chutes à l'humour horrible et glacé. Le dessin de Gal est strict, dur, à la fois dépouillé de fioritures inutiles et surchargé de détails qui enrichissent chaque image jusqu'à lui donner profondeur et réalité. Et jusqu'à lui donner une vie proche de celle que l'on devinait, rampant, glissant, approchant derrière chacune des pages de l'œuvre d'un Lovecraft.

••

Polonius, texte de Picaret, dessin de Tardi, encore un monde et un temps incertains, mais ici les détails semés au travers des pages veulent accréditer l'idée d'un monde post-atomique qui aurait retrouvé par delà les siècles les traits hideux d'une Grèce ou d'une Rome antiques à leur plus décadent, théâtres de toutes les perversions et de toutes les cruautés. Cette bande publiée dans les pages de Métal Hurlant fut l'une des excuses invoquées pour le maintien de l'interdiction à la vente aux mineurs de ce magazine.

••

Richard Corben est si célèbre et si admiré qu'on lui consacre des albums de plus en plus nombreux : **Rolf** (Humanoïdes Associés), un album (Publicness), des numéros entiers de magazi-

nes, et maintenant ce Eerie n° 86 (Import Futuropolis) qui contient entre autres la merveilleuse « Unprovoked Attack on a Hilton Hotel », lutte ahurissante entre stations de villégiature concurrentes établies sur les astéroïdes du système solaire par les chaînes Hilton et Waldorf. Le tout culminant, après attentats, batailles dans l'espace, bombardements divers, séquestrations d'estivants, en une très belle fin de l'univers.

●●

Si Bernie Wrightson est un nom qui vous est inconnu, malgré les planches publiées dans « L'Écho des Savanes Spécial U.S.A. », ne manquez pas le dernier album de la collection 30/40 de Futuropolis. Vous y découvrirez un graphisme plus proche de celui de grands anciens comme Ghastly (Graham Ingels), ou même comme Rackham ou Howard Pyle, que de celui à la mode dans les comic books d'aujourd'hui. Wrightson est l'un des meilleurs encreurs du moment et sa plume rend parfaitement les atmosphères les plus morbides. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ses meilleures œuvres furent des adaptations de nouvelles d'Edgar Poe ou de Lovecraft et si l'on retrouve dans les histoires qui composent l'album des éditions Futuropolis l'atmosphère chère à ces auteurs, mêlée cependant à des thèmes de science-fiction.

●●

Autre album en provenance des U.S.A., **Cons de Fée** de Wallace Wood (Éditions du Fromage). Wood a la cinquantaine et un dégoût profond de la majeure partie de l'Humanité (et en particulier des éditeurs de bandes dessinées) et depuis quelques années les histoires qu'il écrit et dessine pour son propre plaisir et pour des revues marginales ne sont que le champ d'un défoulement complet de ses pulsions les plus profondes, une exposition permanente de ses fantasmes, sexuels et autres. **Cons de Fée** est un recueil de « contes » de fées revus et corrigés par Wood, passés au filtre de ses idées noires et roses. Il y a ainsi *Malice au pays des merveilles, Nubile Nudine, Hansel et Gratte-Selle, Le Prince désenchanté, Sandra Don...*

●●

Lovecraft, Edgar Poe, contes de fées et fantastiques, François Rivière a fait de tout cela un joyeux mélange pour **Le Rendez-vous de Sevenoaks** illustré par Floc'h (Dargaud). Le résultat est une histoire complexe, construite en boucle dans le temps, entre 1926 et 1949, pleine de pistes inabouties disposées au fil des pages pour perdre le lecteur. Mais il s'agit surtout d'une suite d'hommages rendus par les auteurs à Poe, à Agatha Christie, à Sax Rohmer, au Théâtre de Sang, à toute une époque du fantastique et de l'horreur aujourd'hui révolue, et au Londres d'avant la crise actuelle, à ses rues, à ses pubs, à ses nuits brumeuses.

●●

Les 3 formules du Prof. Sato (Dargaud) est la huitième des aventures de Blake et Mortimer de Edgar Pierre Jacobs. Fidèle à la science-fiction, après les voyages dans le temps, l'Atlantide, les pluies de météores... Jacobs aborde ici le thème de l'androïde conçu par l'homme à son image et doué de talents supérieurs. Malheureusement l'album s'arrête court sur la promesse d'un second volume, **Mortimer contre Mortimer**. Malheureusement car l'on se demande combien d'années s'écouleront avant que nous sachions enfin si Olrik a vaincu son vieil ennemi Blake, si Mortimer a pu échapper aux robots qui le gardaient enfermé sur une petite presqu'île japonaise, si le Bien a en définitive triomphé une fois de plus du Mal... même si les réponses paraissent a priori évidentes.

MARC DUVEAU

Bandes dessinées

●●

Deux grands événements ont marqué ces derniers mois. D'abord le lancement d'un hebdomadaire — phénomène de plus en plus rare — par le groupe Hara-Kiri, le 10 octobre 1977. Seize pages, d'un format tabloïd : qui permet à Tardi de déployer toutes ses audaces de montage et cadrages. Noir et blanc : une austérité compensée par des bandes de qualité : Dick Tracy et Li'L Abner (chacun deux pages entières); Gros Dégueulasse (nouvelles mésaventures du chômeur de Reiser), Coccobill qui permet d'apprécier le graphisme toujours étonnant de Jacovitti, une séquence dessinée de Wolinski...
En tout, une quinzaine d'histoires réalisant un dosage intéressant entre l'humour, la contestation, l'aventure, le policier et le fantastique. Une formule pleine de promesses avec, de-ci de-là, quelques faux-pas. Pourquoi gaspiller dans le numéro 1, une page entière pour montrer en gros plan une paire de seins qu'on peut voir animés et plus grands sur tous les écrans? Une plaisanterie impubère; amusante seulement si elle est signée Andy Warhol et offerte sous forme de tableau, dans un musée, à l'admiration béate des bourgeois. (*B.D* Ed. du Square.)

●●

Autre événement : le lancement par un éditeur du Mans, Prifo, d'une série de récits complets : **Les Grands Succès de la bande dessinée**. Présentation soignée (couverture en carton souple et beau papier). En vente dans les bureaux de tabacs, kiosques à journaux et bibliothèques de gares. Trente fascicules parus à la fin d'octobre.
Beaucoup d'œuvres d'André Liquois, personnage méconnu de la BD française, mais dont la réhabilitation est proche. D'abord ses classiques, devenus introuvables : Salvator (paru vers 1948 dans l'hebdomadaire Tarzan), Satanax (en fascicules à la même époque). Un western : Tom Mix. Mais surtout des créations de Liquois quasiment inconnues, car parues sous forme de bandes (verticales ou horizontales) dans des journaux quotidiens de province. Ce sont des adaptations de Don Quichotte, L'Armurier de Milan (Ponson du Terrail), Les Trois Amours de Jean Cavalier (d'après R.J. Boulan), d'Artagnan (d'après Gatien Courtilz de Sandras).
Dans la même collection, une autre révélation qui est également une réussite : Les Mystères de Paris (3 fascicules déjà parus), leur atmosphère convient à merveille au graphisme contrasté de Raymond Cazanave, l'auteur réputé du Capitaine Fantôme. Citons encore : Vidocq et Rocambole par Galland, une série Arsène Lupin, etc.
De toutes les entreprises de rééditions, celle de Prifo est la plus originale par ses révélations, et la plus utile par l'origine du matériel exhumé. Ces bandes ayant paru dans la presse de province, leur collection exigerait la recherche de plusieurs années complètes de journaux quotidiens, tâche pratiquement impossible. C'est dire l'intérêt d'une telle publication, riche en révélations et prometteuse de réhabilitations.
Deux reproches cependant. On aimerait savoir où et quand ont paru pour la première fois les histoires proposées. Et l'éditeur a tendance à créer sans cesse des séries nouvelles au lieu de terminer les premières parues. (Prix du fascicule : 15 F. On peut s'abonner et commander des reliures : Prifo, 33, rue Jankowski, 72000 Le Mans).

FRANCIS LACASSIN



La musique de Star Wars

Sur les flots d'encre que l'on a versés sur Star Wars, *peu, hélas! concernaient sa musique. Je dis « hélas! », car outre le fait qu'elle est un aspect important du film aux yeux mêmes des créateurs de ce dernier, elle est d'une qualité qui lui fait mériter une attention particulière.*

A vue d'œil...

Le compositeur John Williams, même s'il est peu connu dans notre pays, n'est pas un nouveau venu. Né en 1932 à New York, il est déjà un vétéran en matière de musique de cinéma. La façon dont **La Tour infernale** et **Tremblement de terre** paraissaient l'avoir cantonné dans le « film catastrophe » ne doit pas faire oublier l'éclectisme de sa carrière et de son inspiration.

Mis à l'honneur il y a deux ans par son Oscar — des plus mérités — pour **Les Dents de la mer**, John Williams a composé avec talent des musiques variées : westerns (**The Reivers**, **Les Cow-boys**, **The Missouri Breaks**), aventure (**The Eiger Sanction**), guerre et politique-fiction (**La Bataille de Midway** et **Black Sunday**). Sans compter, entre autres titres, le petit chef-d'œuvre qu'est le remake 71 de **Jane Eyre**.

C'est dire qu'il était le compositeur rêvé pour la musique d'un film aussi composite que **Star Wars**, qui mêle, en leur rendant hommage, des genres assez divers.

Cette musique, par son élaboration, son ampleur et son lyrisme, est digne des œuvres les plus importantes de la musique de cinéma et peut d'ores et déjà figurer parmi elles en bonne place, et sans honte.

De conception classique, elle repose pour une bonne part sur l'emploi de leitmotive qui sont l'ombre, sinon le double, des personnages principaux, et de ce qu'ils représentent. Le plus significatif de ces emplois est sans nul doute celui qui est fait du thème réservé au sage Ben Kenobi. Il représente, plus que l'homme lui-même, son idéal, que défendent les héros du film, Luke Skywalker et la Princesse Leia. On le voit, à ce titre, apparaître presque chaque fois que cet idéal est en cause ou devient une force : lorsque l'image de la princesse devient enfin visible, porteuse du message destiné à Ben Kenobi; quand Luke découvre sa maison ravagée par l'ennemi et, du même coup, se rallie à la cause de Ben Kenobi; dans la bataille; et surtout lors de la cérémonie finale qui consacre le triomphe — le ton est en accord — de cet idéal, par suite de l'exploit de Luke.

Le thème de Leia, tout romantique, contribue largement à donner de la tendresse à un personnage dont la féminité n'est guère frappante si l'on s'en tient au scénario.

Renouant avec la grande tradition de la musique de films, John Williams nous offre donc une œuvre qui ne se borne pas au schématisme facile trop souvent en vogue depuis quelques années dans ce genre.

In memoriam...

Ne nous attardons pas outre mesure sur la complexité et la richesse d'une œuvre que chacun peut apprécier à sa manière — c'est le miracle de l'art! Gardons-nous de trop le déflorer — en écoutant le disque. Il est une dominante de l'œuvre musicale qui mérite d'être soulignée : l'hommage qu'elle rend presque constamment, par des approches ou des citations musicales, aux grands compositeurs de cinéma et à certaines de leurs œuvres. Nous en dressons ci-dessous une liste qui ne prétend pas être exhaustive, classée par airs — certaines de ces réminiscences pouvant être plus ou moins conscientes : c'est le propre de la culture, et celle de John Williams est indéniable :

Main title cf. Korngold, **Kings Row**; Waxman, **Prince Vaillant**; B. Frankel, **La Bataille des Ardennes**; pour les arabesques de violons, Frankel, id; Herrmann, **La Bataille de la Neretva**; voir aussi Korngold, **L'Aigle des mers**; pour les dernières notes, Bernstein (Elmer), **Les Dix Commandements**, ouverture 2, fin.

Imperial Attack : (pour les cuivres du début, surtout) Waxman, **Prince Vaillant**, tournois; Korngold, **Aigle des mers** et Rozsa, **Ben-Hur**, bataille navale.

The desert... : Herrmann, **Gulliver**; Rozsa, **Voleur de Bagdad**, silvermad's dance; pour le rythme, Herrmann, **Sisters**, générique. Voir aussi Steiner, **King Kong** quand le singe entraîne sa jeune prisonnière dans la jungle.

Ben's death : Korngold, **Aigle des mers**, duel; violons : rythme typique des westerns de Bernstein.

Little People work : Goldsmith, **Planète des singes**, Rozsa, **Livre de la jungle**; trombones : cf. Steiner, **King Kong** et Herrmann, **Gulliver**.

Rescue of the princess : Goldsmith, **Crépuscule des aigles**, entracte; Frankel, id.; pour les trompettes, cf. Bernstein, **Dix Commandements**, édification de l'obélisque; Herrmann, **Marnie**, **On Dangerous Ground** (Death Hunt); Goldsmith, **Patton**.

Inner City : Goldsmith, **Planète des singes** (piano), Herrmann, **Sinbad**.

The land of Sandpeople : Herrmann, **Sinbad**, « the flight » et « the nest »; North, **Spartacus**, combat de gladiateurs; Rozsa, **Sinbad**, « temple de l'oracle », et, pour la fin de l'air, id. fin de « Fontaine de la destinée ».

Mouse Robot : Goldsmith, **Crépuscule des aigles**, « foodriot »,

Blasting off, id. et bataille; John Barry, **On ne vit que deux fois**, « capsule in space »; Steiner, **King Kong**, « the bronte ».
Walls converge : début et fin, style de Herrmann; cf. Frankel, **Ardennes**, attaque du dépôt d'essence (fin).
The princess appears : cf. Newman, **La Tunique**, farewell to Diana.
The last battle : pour le début, Tiomkin, **55 jours de Pékin**, attaque de la légation française; et divers, dont Rozsa, **Ben-Hur**, bataille navale.
The throne room : pour la marche, cf. F. Cordell, **Khartoum**, ouverture.

●●

Cet aperçu est en soi éloquent. Mais ce n'est pas tout : le thème central de « The Walls converge » — rythme et orchestration compris — est une citation manifeste de la « Marche des galériens » du **Ben-Hur** de Rozsa; le thème de Ben Kenobi rappelle celui de **Madame Bovary** (Rozsa) et celui de Luke, dans sa conception surtout, celui de Ben-Hur lui-même. En dehors des « grands » (Rozsa, Herrmann), John Williams s'inspire donc de compositeurs plus récents comme Goldsmith et Bernstein; ses sources : des films de guerre (en particulier un chef-d'œuvre généralement méconnu : **La Bataille des Ardennes**, de Benjamin Frankel), des films fantastiques, épiques et historiques.
Ajoutons à cela quelques clins d'œil aux compositeurs classiques : **Pierre et le Loup** de Prokofiev (Little people work), **Symphonie du Nouveau Monde** (troisième mouvement) de Dvorak (début de « the return home »); le thème de Leia est dans le style des Arias de Puccini.
On retrouve également, bien sûr, des aspects propres à Williams : certain traitement des violons dans le générique et, plus généralement, avec le thème de Darth Vader, rappelle ceux du générique de **La Tour infernale** et, toujours dans le même air, les notes douces précédant le thème guerrier semblent tout droit venir de la fin de « Sea Attack Number One » dans **Les Dents de la mer**; pour le rythme des violons de « The desert and robot auction », voir **Les Dents de la mer**, « Promenade »; certains élans lyriques d'« Imperial Attack » ne sont pas sans rapports avec « Trapped Lovers » dans **La Tour infernale**. De la scène de la dépose des charges de plastique, dans ce même film, on trouve des traces dans « the princess appears », « rescue of the princess » et « last battle »; des **Dents de la mer**, en particulier du combat final, on reconnaîtra de nettes réminiscences dans « Blasting off » et d'autres, dans « Last battle », de la préparation de la cage anti-requins.

●●

Véritable panorama et synthèse de grandes musiques de films, celle de **Star Wars** n'en est pas moins une œuvre puissante, et puissamment originale; une œuvre qui montre que John Williams connaît ses classiques et les respecte, et qu'il conduit magistralement à la tête des quatre-vingt-six musiciens du London Symphony Orchestra.
Alors, prenons nos risques : gageons que si le caractère récent de son Oscar pour **Les Dents de la mer** n'est pas un handicap, John Williams est en bonne position, sinon en première, pour l'Oscar 1978 de la Musique de films à Hollywood.

Le disque

De surcroît, nous avons eu droit à une édition exceptionnelle : un album de deux disques rassemblant plus des trois quarts de la partition (74 minutes sur 90). La référence, en France et aux U.S.A. : 20th Century Fox, 2T-541. La gravure est très bonne et, géniale idée des éditeurs, qui n'était jusqu'alors réservée qu'à certaines collections, accompagnée d'une importante notice présentant le film, la musique, les différentes sélections et l'orchestre. La majeure partie de ces notes sont dues à John Williams qui, souvent, précise ses intentions. Tout cela fait de cette édition une pièce de collection, sur laquelle nous n'émettrons qu'une réserve : le désordre total des musiques par rapport à la chronologie du film. Ce n'est cependant qu'un détail, même s'il ne laisse pas indifférents les puristes. Précisons toutefois que cela aussi est dû au compositeur : on sait que les musiciens de films estiment parfois que certaines modifications dans la présentation de leurs œuvres sont préférables d'un point de vue plus strictement esthétique, détaché des contingences imposées par l'œuvre cinématographique. C'est après tout leur droit. Retenons surtout que rarement disque nous a offert un tel choix de musiques d'action, conduites avec un tel brio, et s'est montré capable de tenir en haleine l'auditeur durant une écoute aussi longue.

BERTRAND BORIE



Disques récents

Les nouveautés nous ont offert, en dehors de **Star Wars**, un certain nombre de titres intéressants.

●●

Nommons sans plus tarder un chef-d'œuvre : la « suite » de **La Chose d'un autre monde** (Dimitri Tiomkin) dirigée par Charles Gerhardt pour la série « Classic film scores ». Le disque, que nous avions annoncé dans notre numéro 1, est enfin sorti en Angleterre. Sa référence : RCA RL 42005. Entièrement reconstituée, dans ses moindres détails, par Gerhardt, d'après la bande sonore du film, cette « suite » témoigne de la richesse d'inspiration et du travail de compositeur de Dimitri Tiomkin. Le National Philarmonic Orchestra, riche de nombreux instruments parfois surprenants est, comme il le fut toujours pour cette série, admirablement conduit. C'est du travail de maître, comme il en manque, hélas!, dans notre pays. A quand une édition française de cette merveilleuse collection? Un jour peut-être...

●●

En matière de cinéma fantastique, le réalisateur de **The Exorcist**, William Friedkin, a choisi une fois encore, pour **The Sorcerer**, film de suspense, d'utiliser un groupe musical moderne : le résultat n'est pas inintéressant. A entendre, toutefois, avant d'acheter (MCA 2277). Enfin, d'un exorciste à l'autre, la suite, **The Exorcist II : The Heretic**, mise en musique par Ennio Morricone (Warner Bros, BS 3068) présente un certain intérêt. C'est du « Morricone », certes, mais avec un effort pour sortir des sentiers battus et s'aventurer dans une voie où, malgré quel-

ques antécédents discrets, le compositeur demeurait bien méconnu du public. Par contre, l'édition des **Grands Fonds**, pâle reflet d'une partition déjà d'autant plus décevante qu'elle est de John Barry, n'offre guère plus d'intérêt que le film.

●●

Étant donné l'indigence du soutien concédé trop souvent chez nous à la musique de cinéma, **L'Écran Fantastique**, malgré son optique générale, ne saurait s'offrir le luxe de n'attirer l'attention que sur des compositions destinées à l'accompagnement de films fantastiques ou de science-fiction. Surtout quand il s'agit de signaler et de soutenir des entreprises parfois audacieuses à première vue pour faire connaître ou redécouvrir des chefs-d'œuvre.

●●

C'est le cas de l'édition, en Angleterre, par « London Phase 4 », d'un disque entièrement consacré à **Ben-Hur** (1958) de Miklos Rozsa, et inédit puisque enregistré par le compositeur à la tête du « National Philarmonic Orchestra and Chorus » voici un an. Disque remarquable par la qualité et la richesse de la musique, par l'esprit même de l'enregistrement, strictement fidèle à la partition originale, et par le brio avec lequel il est conduit.

●●

Et puis, toujours à l'honneur, Citadel, qui se signale par ses tentatives de réhabilitation des plus méritoires, vient, après **The Nightcomers** (cf. n° 1), de rééditer en *deux* disques (CT. M5 3/4) la splendide partition de Max Steiner pour **Since you went away** — œuvre splendide, dont nous ne possédions que quelques mesures éparses grâce à la série RCA « Classic film scores » de Charles Gerhardt — et, toujours de Steiner, **The Searchers** (La Prisonnière du désert, 1956) et **Pursued** (La Vallée de la peur, 1947) : deux musiques de westerns qui nous ramènent à la grande époque de ce genre dont, trop souvent, certaines « visions » méditerranéennes ont fait oublier l'inspiration épique. Réhabilitation à double titre, donc, dont on ne manquera pas de noter la référence : Citadel, CT MS-5.

●●

Toujours en ce qui concerne les « Classiques », Elmer Bernstein vient de réenregistrer **Viva Zapata** (1951) et **Death of a salesman** (La Mort d'un commis-voyageur, 1951) d'Alex North — compositeur trop souvent méconnu : deux partitions d'un grand intérêt : Filmmusic Collection, FMC 9. Enfin, deux rééditions attendues : **The Buccaneer** (Les Boucaniers), d'Elmer Bernstein, 1958, (Columbia ACS 8096) et **The Old Man and the Sea** (Le Vieil Homme et la mer) de Dimitri Tiomkin, 1958, Columbia ACS 8013).

●●

Parmi les nouveautés, la palme revient à Jerry Goldsmith avec deux partitions dignes de ce grand compositeur (**Mac Arthur**, MCA 2287, et **Freud**, Citadel, CT 6019), et dont il faut espérer que la récente et splendide partition pour **Islands in the Stream** (L'Ile des adieux) verra aussi le jour sur disque. **B.B.**

BULLETIN D'ABONNEMENT

Bulletin à adresser, avec le règlement correspondant, à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
17, rue de Marignan, 75008 PARIS
C.C.P. 1134-22 Paris

NOM DE L'ABONNÉ ....

ADRESSE ....

PROFESSION ....

Je souscris ce jour un abonnement à **L'ÉCRAN FANTASTIQUE**,
nouvelle série périodique, à compter du n°...,

pour : ■ 4 NUMÉROS au prix de 50 F (étranger 55 F)

Ci-joint mon règlement par ☐ chèque bancaire ☐ chèque postal
☐ mandat à l'ordre de LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Date : *Signature :*

Composition C.M.L. Paris-13e – Maury Imprimeur S.A., 45330 Malesherbes
Dépôt légal : N° Éditeur : 8714 – 1er trim. 1978
ISBN : 2.702.4722.6

Sous la direction rédactionnelle d'Alain Schlockoff,
L'Écran fantastique fait le point, tous les trois mois,
de l'activité mondiale du film fantastique et du film de science-fiction.
Des dossiers importants sont également consacrés,
dans chaque numéro, aux « archives du cinéma fantastique » ;
les grands cinéastes du genre, les films majeurs
y font l'objet d'études documentées et richement illustrées.

